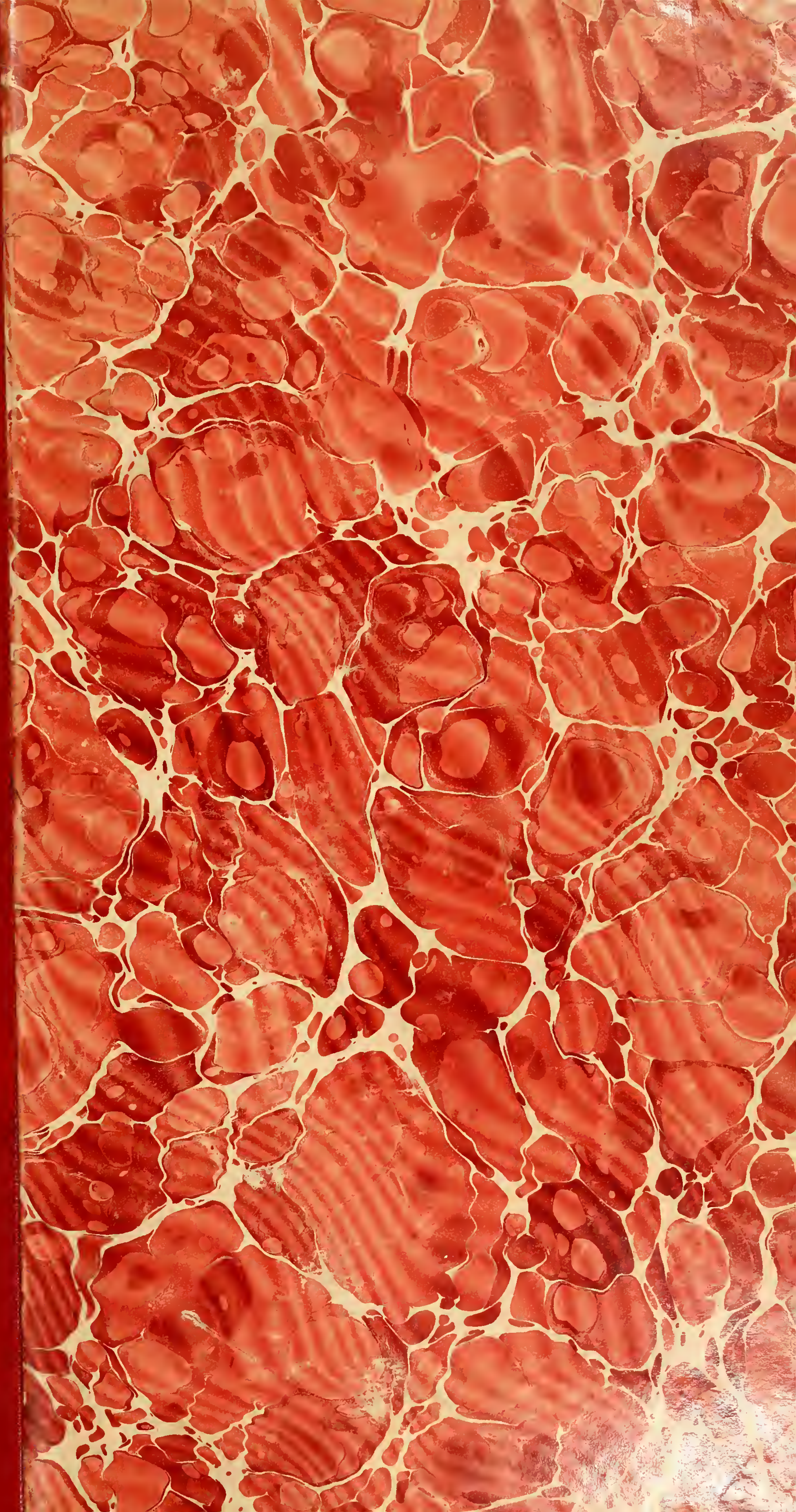
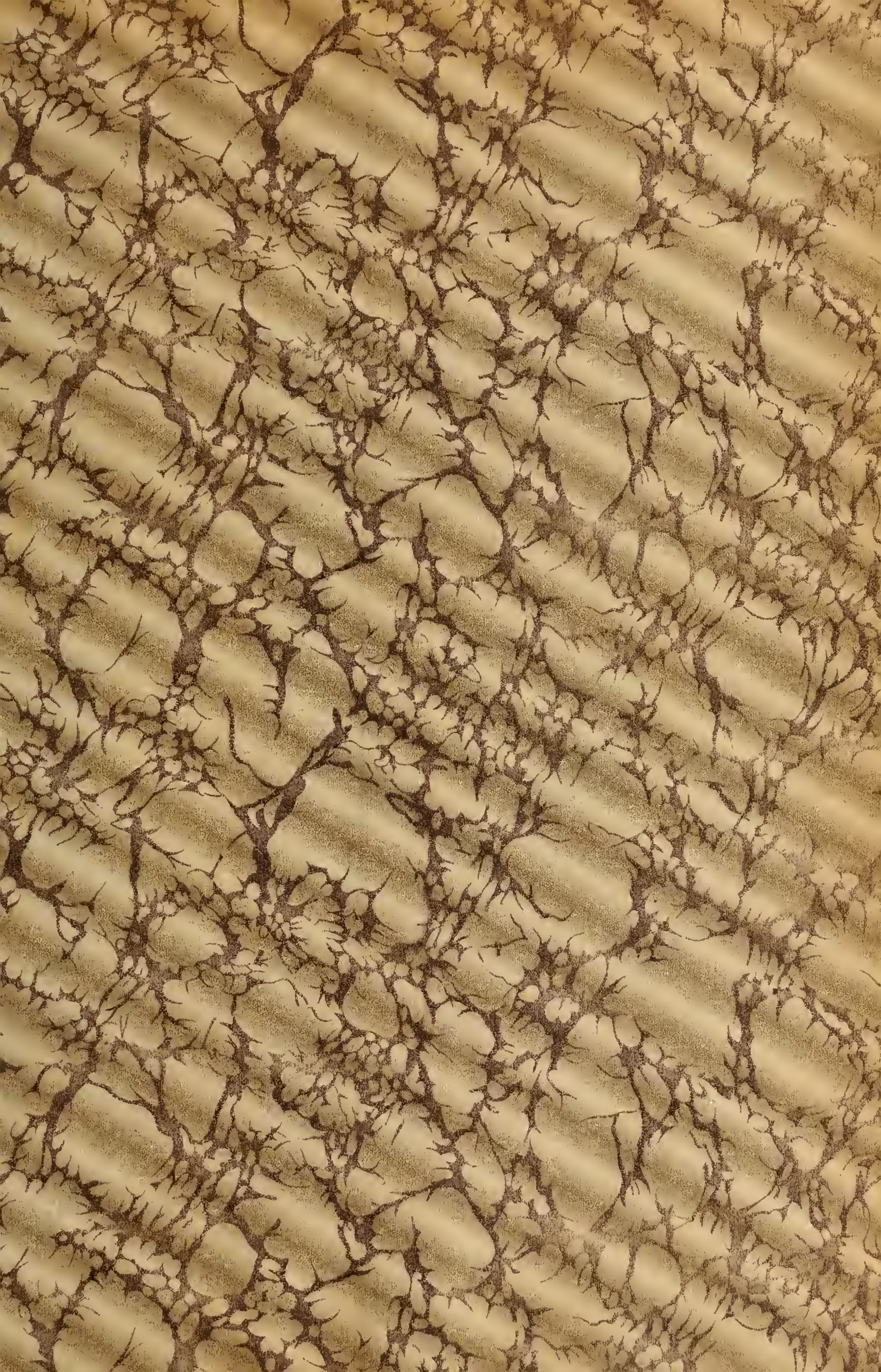



Bibliothèque
de
BROUCHETIÈRE



HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLES ALLEMANDE, ESPAGNOLE ET ANGLAISE

ILLUSTRÉES DE 215 GRAVURES



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

ÉCOLES ALLEMANDF, ESPAGNOLE ET ANGLAISE

HISTOIRE POPULAIRE DE LA PEINTURE

Par ARSÈNE ALEXANDRE

L'OUVRAGE FORMERA 4 VOLUMES IN-4°

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE
250 gravures.
Broché. 10 fr. — Reliure spéciale 15. fr.

ÉCOLE ITALIENNE
1 volume.
A paraître.

ÉCOLE FRANÇAISE
250 gravures.
Broché. 10 fr. — Reliure spéciale. 15 fr.

ÉCOLES ALLEMANDE, ANGLAISE, ESPAGNOLE
1 volume
Broché. 10 fr. — Reliure spéciale. 15 fr.

L'ensemble de ces 4 volumes donnera une illustration de 1000 gravures.

DU MÊME AUTEUR, A LA MÊME LIBRAIRIE :

H. Daumier (*L'Homme et l'Œuvre* 1 volume in-8 (*Epuisé*).
Histoire de la peinture militaire. 1 volume petit in-8 avec 71 gravures........................ 3 fr. 50
Histoire de l'art décoratif. 1 volume grand in-4°, avec 48 chromolithographies, 12 eaux-fortes et 526 vignettes.. 80 fr. »

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

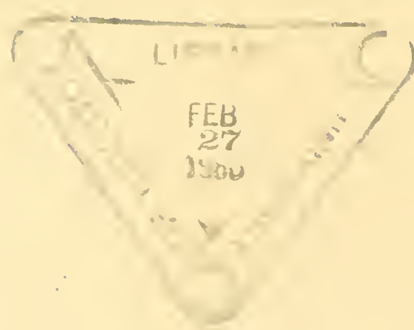
ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLES ALLEMANDE, ESPAGNOLE ET ANGLAISE

ILLUSTRÉES DE 215 GRAVURES



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6


FEB
27

INTRODUCTION

Idée générale de ce volume. — Les maîtres indispensables à connaître et les artistes de second plan. — Rapport des écoles entre elles. — Un mot sur l'évolution de chacune.

Ce volume comprendra plutôt trois esquisses que des histoires en règle des écoles : Allemande, Espagnole et Anglaise. Cela pour plusieurs raisons.

La division même de l'ouvrage, arrêté de concert avec l'éditeur à quatre volumes, ne permettrait guère de traiter en un volume ces trois écoles avec les développements les plus minutieux. L'espace manquerait alors : nous ne pourrions que faire un précis très sec et nous devrions renoncer à étudier un peu à fond les grands artistes qui dominent chacune de ces écoles.

Or, l'étude de ces grandes figures est justement ce à quoi nous tenons le plus, car c'est elle qui donne le caractère à cet ouvrage et qui justifie son titre. Comme ce n'est pas un livre d'érudition, mais plutôt d'excitation à la sympathie et à l'admiration pour les vrais et importants artistes, portraitistes et porte-paroles de chaque race, les figures de second et de troisième plan disparaissent presque complètement, et celles qui ne sont que matière à discussion ou à contestation en dehors de l'art ne sauraient même nous arrêter.

Le reste a peu d'importance pour celui qui cherche avant tout les jouissances d'art et de pensée quand il a bien étudié et aimé, dans l'école allemande, quelques primitifs, Martin Schoen, Cranach, Dürer et Holbein ; dans l'école espagnole, le Greco, Velazquez, Murillo, Ribera, Goya ; dans l'école anglaise, Reynolds, Gainsborough, Constable, Turner. Voilà les très grands artistes, ceux qu'il importe de connaître le mieux qu'on peut, car on ne les connaît jamais assez. Chaque fois qu'on revient devant leurs œuvres, on y découvre une signification, des beautés, des profondeurs nouvelles. Après eux, viennent des artistes dignes de toute estime, suggérant même parfois, suivant le tempérament, le goût de chaque spectateur, les sympathies les plus vives. Mais ils peuvent sans inconvénient être l'objet de moins de développement ; il suffit de mettre à

même, par une ou deux indications, de les apprécier et de poursuivre leur étude dans le sens que chacun voudra. Enfin, il est quantité d'autres figures pour lesquelles une date ou un mot suffit; elles sont dignes d'intérêt, mais elles suivent à trop de distance.

Ainsi entendue, notre histoire populaire s'efforce de bien mettre chaque figure à son plan, ce qui est tout à fait indispensable pour bien comprendre l'ensemble des écoles et leur importance relative. C'est pourquoi nous donnions tout à l'heure le nom d'esquisses aux trois études renfermées dans ce volume. Nous avons essayé d'user de ce procédé qui consiste à préciser, à arrêter dans les détails les plus saisissants, la tête, les mains, d'un portrait et à laisser le reste à l'état d'indication sommaire. C'est ainsi que le portrait, sans cesser de demeurer vrai, prend le relief et la vie. Le lecteur pourra alors. soit compléter ce qui manque par ses propres recherches, soit par les travaux ultérieurs que l'auteur consacrera peut-être à tel personnage, à telle époque, signalés seulement en passant.

Les trois écoles étudiées dans ce volume n'ont, d'autre part, aucun lien entre elles. Nous voulons dire aucun lien immédiat, car on pourrait, à l'analyse, retrouver en chacune des éléments semblables, mais assimilés et combinés de façon absolument différente. De toute façon elles n'ont, ceci est certain, exercé aucune action les unes sur les autres. Elles n'ont de rapports qu'avec les écoles étudiées dans les deux volumes publiés ou avec celui qui reste à publier. C'est même ce dernier qui rappellera les origines de toutes, car l'Italie s'est reflétée à des degrés divers sur toutes les écoles qui sont le sujet de cet ouvrage. Nous savons quelle influence elle exerça sur le style français; nous avons vu quelle assimilation se produisit dans l'école européenne la plus originale de toutes, c'est-à-dire l'école hollandaise, et quels liens secrets on pouvait retrouver entre Rembrandt et tels grands Vénitiens. Voici que nous allons retrouver, plus ou moins détournée, mais réelle, la même action sur trois écoles extrêmement éloignées les unes des autres.

Formulée ainsi sèchement, cette théorie pourrait paraître des plus contestables si les développements qui vont suivre n'amenaient leur contingent suffisant de faits et de preuves. Puis, il faut se hâter d'affirmer, car c'est là l'essentiel, que chaque école n'en conserve pas moins son tempérament, son accent le plus tranché, et c'est cela qui constitue le grand intérêt de l'étude que l'on peut faire de chacune, et la beauté de ce travail d'assimilation. Rien n'est plus admirable que la diversité des efforts humains, et les résultats différents d'opérations très voisines. Que l'on juge, rien que par la variété des aspects de ce petit coin de terre que nous passons en revue, de l'écrasante beauté que présenterait, à l'esprit assez vaste pour l'embrasser, le tableau de tout l'art du monde à toutes les époques. Il faut bien l'avouer ici, notre titre d'*Histoire populaire de la pein-*

ture n'est que relatif. Il s'agit seulement des écoles modernes qui ont fait et font encore le fonds de l'éducation générale et le plaisir du plus grand nombre. Mais il est encore tout un monde qui échappe à notre cadre : dans l'antiquité, les monuments de la peinture égyptienne, gréco-égyptienne, gréco-romaine ; et en dehors de notre race même, dans l'immense et insondable Asie, l'art persan, l'art chinois, l'art japonais, et que d'autres encore mal connus ou tout à fait inconnus.

Devant l'immensité de ce développement du travail humain dans le sens de la réalisation du beau, ne nous étonnons donc plus de retrouver de profondes communautés cachées sous de profondes différences d'accent et de race.

Pour prendre un exemple de ce qu'on est convenu d'appeler l'originalité d'une école, il suffirait de voir ce qui s'est passé en Angleterre en ces dernières années. Le mouvement dit préraphaëlite a certes été d'un vif intérêt, à cause du goût et de l'ardeur dépensés par les chefs d'école, et même ne fût-ce qu'au point de vue de l'action exercée sur les esprits et les mœurs. Mais, au fond des choses, certains de ces préraphaëlites ont littéralement copié, démarqué, sans même se donner la peine d'y changer quelque chose, des œuvres célèbres des maîtres italiens du xve siècle. Seulement, ils ont, sans même pouvoir faire autrement, conservé l'accent anglais, et cela a suffi pour que l'école s'imposât et se classât.

Il est une originalité plus réelle et plus profonde : c'est celle que manifestent les écoles et les grands artistes lorsque l'éducation ne conduit pas au pastiche, et lorsque la race prend le dessus sur l'élément presque inévitable d'importation. Nous avons vu ce beau phénomène en Hollande, en Flandre, en France même, à certaines époques et avec certains maîtres. De nouveau, avec autant de force nous allons le constater sous des aspects différents. Dürer en Allemagne, Velazquez en Espagne, sont de grands hommes entre tous, parce qu'ils ont dégagé la formule de leur race et que l'affirmation de leur propre esprit est devenue comme l'expression de l'âme même de leur patrie. Aussi qui s'aperçoit, à première vue, et sans de nombreuses comparaisons et rapprochements, que Dürer a connu et aimé l'Italie et s'est inspiré de ses maîtres ; que Velazquez dérive nettement de Venise par le Greco? L'origine devient ici presque uniquement matière à considérations historiques ou techniques, et c'est la vieille Germanie, l'aristocratique Espagne qui apparaissent tout d'abord dans les œuvres de ces artistes. Pour Holbein, c'est un phénomène spécial : le don dans ce qu'il a de plus rare, secondé par le travail acharné.

De belles et riches pléiades entourent ces grands seigneurs de l'art, et elles constituent l'ensemble des écoles dans leur solide originalité. Ces écoles d'Allemagne, d'Espagne et d'Angleterre, grâce à l'originalité que nous venons de définir, ont exercé de vives séductions. Elles sont si tranchées, si attrayantes ou si

émouvantes que des fanatismes spéciaux de collectionneurs, de critiques, de simples dilettanti se sont exercés, suivant les goûts, à l'égard de chacune d'elles. C'est encore un des phénomènes et des bienfaits de l'art, que ces prédilections qu'il suscite. Il en résulte toujours une émulation féconde. L'école anglaise en a bénéficié tout récemment ; n'est-ce pas fort heureux ? Les œuvres augmentent de valeur parfois dans des proportions inattendues, et même, cela s'est vu, un peu démesurées, mais il n'en reste pas moins vrai que l'attention est éveillée sur des maîtres qui étaient ou bien oubliés, ou mal appréciés.

Quelquefois encore, cette passion produit des réhabilitations, des découvertes dans des écoles célèbres. En fait d'art espagnol, il y a un demi-siècle, Murillo et Ribera étaient certainement plus connus et plus admirés que Velazquez, et ce n'est que depuis ce temps qu'on a peu à peu reconnu la supériorité de ce peintre admirable. Mais qui connaissait le Greco ? Certains historiens d'art, et encore prenaient-ils volontiers, sur la foi de légendes et, il faut le dire, de leur propre goût, cet artiste puissant, inventif, génial, pour une sorte de malheureux fou.

Il n'y a pas à craindre qu'après ces justices rendues à de tels maîtres, le caprice de nouveau les abandonne. Ce sont des conquêtes définitives, et si la mode est venue par surcroît de les admirer, ce n'est qu'un accident sans importance.

Les trois écoles, si diverses dans leurs manifestations, ne le sont pas moins dans leur évolution. L'Allemagne a enfanté une longue suite d'artistes, mais les origines sont encore bien obscures et des œuvres difficiles à classer : mais il y a une période admirable, fertile entre toutes, et la plupart des grands artistes produisent presque en même temps leur œuvre complète. Puis tout s'arrête brusquement. La guerre ruine et dessèche tout pour des siècles ; et c'est à peine si la prospérité actuelle du pays a pu engendrer quelque chose qui ressemble vraiment à une école.

En Espagne, l'art de la peinture est florissant à peine pendant deux siècles ; puis un long et semble-t-il éternel silence succède, interrompu uniquement par l'apparition d'une sorte de météore, Goya.

Enfin l'Angleterre voit naître très tard chez elle une école formée rapidement d'apports étrangers, non moins rapidement assimilés, et sans interruption, avec des tendances très diverses, elle produit les plus curieux artistes. A l'heure actuelle, elle est encore une des rares nations qui aient une école dans le vrai sens du mot, et toute appréciation à part.

On voit la diversité des questions que nous allons avoir à étudier. Aussi ces remarques ne sauraient-elles comporter pour le moment de conclusions. Elles n'ont été placées ici que pour avertir de l'indépendance complète des parties qui composent ce troisième volume.

ÉCOLE ALLEMANDE

CHAPITRE PREMIER

Les débuts de l'art allemand. — Son caractère original. — L'art byzantin. — Les manuscrits. — Les primitifs jusqu'au xive siècle. — L'école de Cologne. — Wilhelm de Herle.

Le génie du Nord s'oppose nettement au génie latin dès l'origine de l'art allemand, ou plutôt le génie latin n'a jamais eu pleine prise sur son rival. Les Romains n'ont jamais pu conquérir la Germanie, et lorsque l'empire romain s'est écroulé, elle continue à se développer normalement. Si ce n'est pas absolument du Nord que vient alors la lumière au reste du monde, du moins cette lumière règne ; elle a son éclat particulier, puissant, non emprunté. Les formules plus ou moins traditionnelles ne sont rien, tant la race les emploie d'une façon qui lui est propre et avec un accent qui n'appartient qu'à elle.

Ce qu'elle retrouve, ce qu'elle importe ou ce qu'elle imite même, elle le transforme. Lorsqu'elle croit profiter d'une leçon, elle ne manifeste pas moins vivement son originalité. Enfin, si elle cherche des modèles, son instinct la portera à trouver ceux qui lui permettent de se développer dans le sens de sa propre nature. C'est ainsi que lorsque l'Allemagne du moyen âge s'inspire visiblement de l'art byzantin, elle garde une pleine conscience d'elle-même, et elle conserve tout son caractère.

L'Allemagne, sous l'ère carlovingienne, montre déjà toute la vigueur de sa pensée, toute la fraîcheur de son sentiment. Elle n'a point entièrement perdu de vue le passé, mais elle se donne encore plus à l'avenir. En même temps elle est dotée par les circonstances politiques de formules puissantes, de techniques admirables. Le tempérament germanique, qui n'a jamais voulu ou pu s'accommoder de l'art romain, accepte au contraire une alliance et se découvre des affinités avec l'art byzantin, et il naît de cette alliance un art expressif et fort.

Les relations de Charlemagne avec l'impératrice Irène sont un des faits significatifs de cette évolution. Les monuments qui ont survécu de cette époque : la chapelle du palais à Aix-la-Chapelle, diverses églises à Cologne et dans la ré-

gion, montrent une frappante analogie avec les édifices de Constantinople, avec Saint-Vital de Ravenne, etc. Au xe siècle, il y a des faits non moins décisifs ; les artistes byzantins et les artistes allemands sont en rapports directs, incessants, sur le sol même de l'Allemagne. La princesse Théophano, fille de l'empereur grec Romain II le Jeune, s'établit à Cologne après la mort de son époux l'empereur allemand Othon II, et elle y attire de nombreux artistes ses compatriotes.

Pendant toute cette longue période, l'art de la peinture fleurit sous diverses formes : la peinture murale, son expression la plus logique et la plus complète, puis la miniature, le vitrail et l'émail.

Les deux derniers arts nécessiteraient une histoire spéciale, et on ne peut



MINIATURE POLYCHROME DU « CODEX AUREUS » DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL (IXe SIÈCLE).

ici qu'indiquer les éléments qu'une étude approfondie en dégagerait pour l'appréciation de la peinture elle-même.

Quant aux monuments de la peinture murale, ils ont malheureusement disparu, et ce n'est qu'une indication historique que l'on peut donner de l'importance qu'elle avait, entre autres, dans la décoration du palais de Charlemagne à Ingelheim.

Il reste cependant avec la miniature de quoi se faire tout au moins une idée de cette école riche, forte et ingénue. L'Allemagne doit même être considérée comme prééminente en cet art.

L'Évangéliaire de Charlemagne et la Bible de Charles le Chauve en sont les monuments les plus vénérables. Dans les manuscrits romains les plus anciens,

les figures vigoureusement silhouettées se détachent souvent sur un fond plat. Lorsque l'art byzantin commence à exercer son influence, celle-ci se fait sentir nettement dans la miniature, à laquelle elle apporte de nouvelles et riches ressources. Les couleurs sont à la fois plus éclatantes et plus harmonieuses, mais la vigueur et la simplicité germaniques se font jour à travers les conventions hiératiques qui font que, par exemple, la barbe et les cheveux des personnages sont



PEINTURE DU PLAFOND DE SAINT-MICHEL, A HILDESHEIM (FRAGMENT).

figurés en vert ou en bleu. L'emploi de ces tons se conservera encore pendant longtemps dans l'art de l'émail, entre autres, et les émaux de l'école rhénane se reconnaîtront à ce vert de prédilection. La contradiction n'est qu'apparente entre ce point de départ dans la pure convention et l'aboutissement d'un art qui, avec Dürer et Holbein, devait précisément arriver à l'étude du particularisme le plus méticuleux. En réalité, c'est toujours du même esprit que procèdent les obscurs ancêtres et les illustres petits-fils : il y a des traits de race, des observations de réalité dans les plus raides et longues figures des manuscrits romains, de même

que les grands maîtres du XVIe siècle, tout en rendant avec perfection les plus délicates nuances de la nature, conservent un style aussi simple et aussi imposant que celui des primitifs. Les conventions diverses qui se succèdent dans les arts ne sont, plus tard, que des moyens de classement pour l'histoire, mais il n'y a pas de défaut de logique dans l'évolution des écoles, depuis leur formation jusqu'à leur fin, que celle-ci soit brusque ou causée par un progressif épuisement.

L'*Évangéliaire d'Egbert*, évêque de Trèves, et divers manuscrits conservés à Munich et à Bamberg, ont été conservés de cette première période. Au XIIe siècle se produit une véritable renaissance dans les arts, et brillamment les manuscrits en font foi. C'est une admirable époque de chevalerie, de jeunesse, de poésie, de labeur intellectuel, d'expéditions hardies, de prospérité et de luxe. Un des plus beaux monuments de la miniature, *Hortus deliciarum*, écrit et enluminé par Herrade, abbesse de Landsberg (1175), a été détruit en 1870, durant le siège de Strasbourg; c'est une perte irréparable : il reste divers autres manuscrits importants : trois *Passionnaires* du couvent de Zwiefalten (bibliothèque de Stuttgard), la *Vie de Marie*, l'*Énéide* (bibliothèque de Berlin). Ces deux derniers ouvrages sont le type d'une importante production de manuscrits illustrés de dessins à la plume en noir ou en rouge, avec de légers rehauts de couleur, travaux attestant une légèreté de main, une variété d'invention, un désir de vérité dans les mouvements, toujours plus accentués. On pourrait peut-être, dans la sûreté et dans la fermeté de ces traits de plume, voir en même temps un acheminement naturel vers un art, et la preuve des dispositions innées pour un procédé, correspondant admirablement aux aptitudes de la race : nous voulons parler de la gravure, qui, comme nous le verrons tout à l'heure, reflète non moins fidèlement le progrès de la peinture que la miniature reflète ses premiers balbutiements. Les Allemands sont essentiellement graveurs et typographes, et la calligraphie, le dessin à la plume, sont la première étape.

Si nous revenons maintenant à la peinture proprement dite, nous trouvons en même temps, malheureusement, la pénurie de vestiges et la certitude que cet art, sous toutes ses formes, a été sous la période romane admirablement florissant. C'est l'âge même de la polychromie. L'intérieur des églises est entièrement peint des couleurs les plus variées et les plus éclatantes. Cette décoration revêt les murailles, les voûtes, les piliers. Les scènes, les ornementations les plus capricieuses, les plus touffues sont jetées sur les fonds puissants. Jamais peut-être la faune et la flore ornementales, interprétées par des ouvriers savants, attentifs et inspirés, n'ont été plus heureusement mises à profit, car on y trouve à la fois l'observation de la nature et le sens et la volonté du style. Malheureusement, si l'on peut reconstituer encore en partie l'art ornemental proprement dit, il est plus difficile de se faire une idée complète de la figure et de la composition. Il nous a toujours semblé un peu téméraire de tirer des

conclusions générales, absolues, de faits isolés, de débris préservés par les hasards du temps. Ce qui subsiste est parfois significatif, mais lorsqu'il n'y a pas



WILHELM DE HERLE. — LE CHRIST ET LA MADELEINE AU JARDIN.

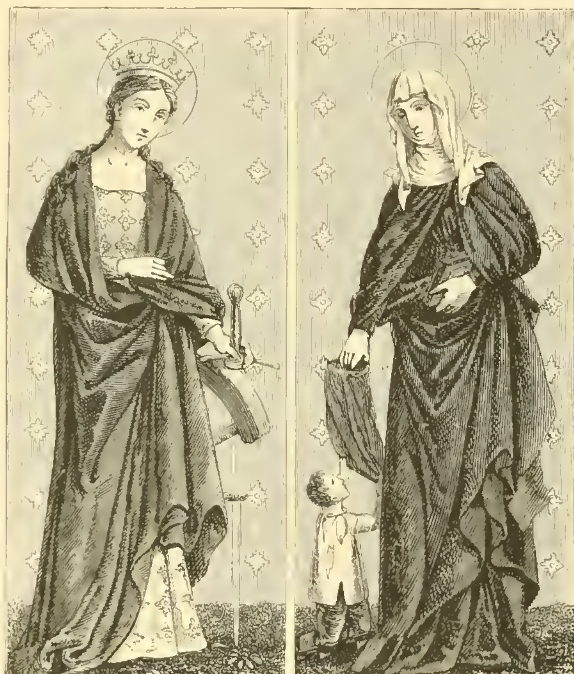
un ensemble, qui sait les démentis que donnerait ce qui fut détruit à ce qui est préservé?

C'est peut-être faire un peu le procès de l'érudition elle-même, mais l'érudition n'est-elle pas parfois la formule scientifique de l'incertitude?

Les scènes de l'église d'Oberzelle, dans l'île de Reichenau (lac de Constance),

peuvent être rattachées à l'école allemande et sont parmi les reliques les plus anciennes de la peinture romane, mais vu leur naïveté même, on ne saurait les considérer comme de parfaits spécimens de la peinture au XIe siècle, puisque nous avons des manuscrits du même temps qui accusent plus de souplesse et de savoir, et des ressources plus étendues que ces scènes bibliques simplement exécutées en un petit nombre de tons plats qu'un trait accentué cloisonne.

Du XIIe siècle, il subsiste d'importantes peintures murales à Schwarzrheindorff près de Bonn : une Transfiguration, un Christ en gloire, des portraits, des scènes



WILHELM DE HERLE. — DEUX SAINTES.

et des allégories de toutes sortes ; il y règne une réelle liberté d'invention, et souvent dans les personnages une grandeur des silhouettes et une éloquence du geste vraiment émouvantes.

La cathédrale de Braunschweig, l'église Saint-Michel à Hildesheim, et enfin la chapelle de Saint-Nicolas à Sœst sont encore décorées de significatives et importantes œuvres de la peinture romane. Les médaillons d'Hildesheim sont magnifiques, tant au point du vue du caractère des personnages représentés (la généalogie du Christ) que des riches et amples ornements sur lesquels ceux-ci se détachent. Quant aux figures de Sœst, elles sont simples et majestueuses ; les draperies y accusent, comme à Hildesheim, un savoir déjà sûr et un goût sévère. D'ailleurs, en Westphalie, la peinture paraît avoir été particulièrement brillante à la fin de la période romane.

Le musée de Berlin possède un vénérable *antependium*, provenant d'une église de Sœst, qui peut donner une idée de la simplicité et du pathétique de la peinture à la fin du XIIe siècle ou au début du XIIIe. C'est un triptyque peint sur parchemin appliqué sur panneaux de chêne. Le tableau de gauche représente *Jésus devant Caïphe*, scène composée à la façon des anciens manuscrits ; le pan-



WILHELM DE HERLE. — VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS.

neau de droite montre *Marie au tombeau du Christ*, et sur la pierre de la tombe miraculeusement levée est assis un ange admirable de fierté, avec les grandes ailes éployées, d'un dessin vraiment hardi. Quant au central et principal sujet, c'est un *Christ en croix*, avec des groupes conventionnellement disposés et encore sans souci du paysage. Au pied de la croix se tiennent d'un côté les soldats romains auxquels, sans y parvenir très bien, l'artiste a voulu donner des attitudes

insultantes et féroces, de l'autre les saintes femmes, groupe vraiment touchant, bien que d'une analogue naïveté. Au-dessus des bras de la croix sont disposés de chaque côté des chœurs d'anges, et d'autres anges encore couronnent la composition. Le fond est d'or; dans les écoinçons et les médaillons que forme l'ornementation de ce retable, sont logées des figures de Prophètes. Telle est la frugalité de cette œuvre d'un inconnu, où la grâce est sans affectation, le drame sans contorsions, mais toutes ces qualités se trouvant en germe et comme retenues par une timidité que jugera délicieuse l'homme que ne fascine pas l'habileté et qui se contente de la matière première du sentiment.

Nous ne referons pas en détail sur l'art allemand les expériences d'analyse que nous avons esquissées à l'occasion des Primitifs flamands. La méthode serait la même; on retrouverait sans peine dans ces œuvres primitives d'abord les sujets et la manière de les composer que reprendront plus tard, sous tous les aspects que fourniront leurs divers tempéraments, les maîtres plus exercés et qui profitèrent d'une longue suite d'efforts. Puis on retrouverait aussi sous une forme plus fruste, les qualités de race qui éclatent si vivement chez des hommes comme les Lochner, les Martin Schaen, les Dürer, les Holbein, les Grünewald, qualités si accentuées chez ces artistes, et si heureusement mises en œuvre qu'on est toujours tenté de les croire des créations personnelles. Oui, déjà dans les peintures murales de Brauweiler, de Dortmund, de Schwarzrheindorf, de Sœst, on retrouve en termes d'autant plus expressifs et forts qu'ils sont dépouillés du charme des accessoires et du prestige qu'exerce toujours une célèbre personnalité, toutes les beautés particulières à l'école allemande et tous les traits du style national.

La grâce candide des vierges et leur ingénuité rose, faites, à parts égales, de pureté d'esprit et de bonne santé; l'air grave et réfléchi des hommes, étudiés de près dans la particularité physionomique, les traits forts, l'œil clair et résolu, la bouche serrée; les sentiments de conviction et d'honnêteté que le peintre a communiqués, les éprouvant lui-même, à ses personnages; un profond et loyal intérêt pris, sans arrière-pensée, à la scène retracée, que l'artiste épouse comme s'il en faisait partie, comme s'il était un des personnages en jeu, un assistant perdu dans la foule; un sérieux dans l'exécution, une recherche de la beauté et de la richesse de la matière, un souci de bien faire le métier : voilà les principaux traits, les caractères généraux, expression et tempérament, détails de race et technique, tout cela un peu mêlé dans notre analyse, comme cela l'est dans les œuvres, que présente l'école allemande dès qu'elle commence à entrer en conscience et possession d'elle-même. Ces traits, on les trouvait, naïfs et rudimentaires, dans les lointaines épaves de l'époque byzantine; peu à peu nous nous sommes acheminés à les voir plus lisiblement dans les œuvres du XIIe siècle au XIVe. Lorsque nous arrivons au XIVe, se manifestent alors les personnalités :

nous commençons à compter avec des états civils, à cataloguer des œuvres sous des noms responsables. Mais il fallait, avant d'étudier les maîtres à qui nous pouvons sciemment adresser notre admiration, rendre hommage à la lente suite de leurs éducateurs aujourd'hui inconnus. Comme nous l'avons vu avec quelque détail pour les Flandres, l'Allemagne n'a pas improvisé son art; ses gloires sont



WILHELM DE HERLE. — LA SAINTE VÉRONIQUE AU SUAIRE.

des résultats d'efforts de siècles ; elles n'en sont pas diminuées pour cela; elles n'en sont que plus solides, étant plus logiques.

Aussi, avec quel respect, si nous en avions eu la place en ce livre que nous ne pourrons surcharger d'archéologie, aurions-nous aimé à suivre, à classer autant que possible les œuvres multiples des anonymes, soit déjà savantes, soit simplement touchantes que renferme entre autres le musée de Cologne, et dont certaines églises ont conservé à la fois le charme et l'énigme. Reprenons

du moins, en bref résumé, les peintures qui sont comme des points de repère, du XIIe siècle au XIIIe siècle, avant d'arriver au premier maître auquel on puisse nommément devoir ou attribuer des œuvres.

Les églises des campagnes sont souvent aussi richement décorées que des églises de villes : nous avons cité Saint-Nicolas de Sœst; il faut encore signaler la beauté des figures et des scènes de Schwarzrheindorf près de Bonn, qui datent sans doute du milieu du XIIe siècle. A Brauweiler, près de Cologne, règnent d'admirables peintures murales du début du XIIIe siècle, relatives au pouvoir de la Foi. Un magnifique Christ assis sur un trône et entouré de six figures de saints et de saintes, qui conservent encore la majesté du style byzantin en atteignant déjà à l'originalité du style germanique, tel est le principal morceau de cette décoration.

A Cologne même, dans les églises de Saint-Géréon, de Sainte-Ursule ; à Bamberg; à Braunschweig où règnent des scènes de l'Ancien Testament retracées avec des personnages plus grands que nature, on pourra étudier le style de la première moitié du XIIIe siècle.

Le XIVe siècle nous a transmis de nombreux manuscrits, entre autres le célèbre manuscrit des Manesse (Bibliothèque nationale). On pourrait y étudier le progrès technique, le dessin s'assouplissant et se variant, le paysage commençant, timidement d'abord, à se montrer dans les fonds. L'école de Nuremberg a déjà une brillante existence, dont fait foi le ravissant tableau d'autel de la famille d'Imhof. Mais voici qu'apparaît un nom vénérable, encore que l'histoire et l'œuvre soient entourées de bien des obscurités : maître Guillaume de Cologne, *Magister Wilhelmus*. On ne sait point si ce maître Wilhelm, signalé dans les chroniques de la dernière partie du siècle, ne fait qu'un seul et même peintre avec Wilhelm de Herle. Maître Wilhelm était « considéré comme le meilleur peintre de toute l'Allemagne ; il peignait tout homme quel qu'il fût, comme s'il était vivant ». Faute de certitude, on attribue à Wilhelm de Herle, sous son nom encore presque légendaire de Maître Wilhelm de Cologne, les peintures de l'*Autel de Sainte Claire* dans la cathédrale de Cologne ; un *Christ en croix*, à Saint-Séverin, dans la même ville ; une *Sainte Véronique* et une *Vierge avec des saintes*, au musée de Munich, etc. ; enfin un *Christ en croix* au musée de Darmstadt. Des anges recueillent le sang du Crucifié ; la Vierge et saint Jean se tiennent debout aux deux côtés, et ce calvaire est flanqué de quatre compartiments contenant chacun une sainte et un pieux personnage ; au-dessous du Calvaire sont quatre donateurs et diverses autres figures. L'œuvre est des plus émouvantes, avec ses longs et minces personnages, aux physionomies expressives et d'une extrême douceur. L'idéalisme exquis de l'école de Cologne, que nous allons voir persister sous des formes nouvelles, est dans cette peinture à son état de sobriété et d'intégrité.

CHAPITRE II

Définition de l'idéalisme et du réalisme allemands. — L'école de Cologne. — Stephan Lochner. — L'apparition de l'influence flamande.

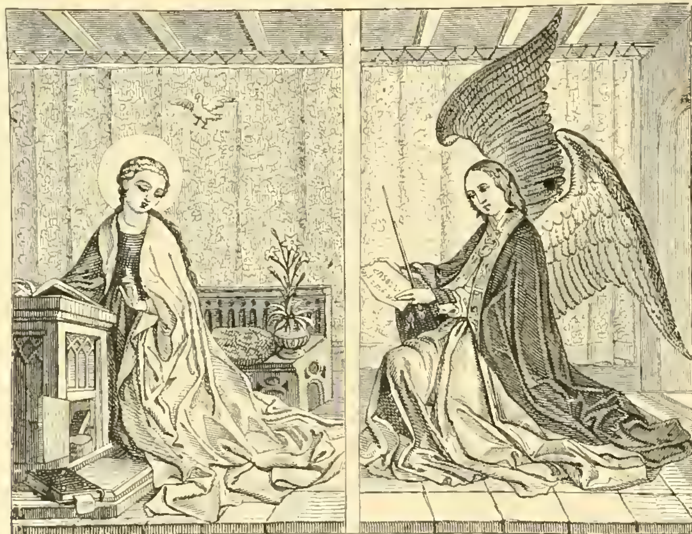
L'art allemand a toujours été, en tout temps, dès ses origines comme à sa décadence, profondément et passionnément idéaliste, et c'est par là qu'il a exercé une grande influence sur la pensée du monde. Aussi faudrait-il se garder de croire que nous allons assister à une évolution de l'idéalisme au réalisme, parce que nous constaterons une observation plus exercée et un rendu plus exact de la nature, dans ses plus littérales, parfois même ses moins flatteuses particularités. Ce n'est qu'une question de moyens et de ressources, mais la tendance est toujours la même.

Dès maintenant nous pouvons poser en fait, et ce n'est ni Dürer, ni Cranach, ni Holbein lui-même qui nous démentiront, que la peinture allemande, plus elle approche de sa perfection, plus elle cherche à exprimer l'idéal par le moyen du réel. Bien plus, certaines exagérations de brutalité, certaines acceptations de laideur, certaines puissantes accentuations de caractère, ne seront que des exaspérations de ce besoin d'idéal. Idéaliser, pour un artiste allemand, n'est pas épurer systématiquement la nature en vue de produire des sensations agréables, mais agencer un drame, étudier les traits d'un personnage en vue de suggérer un sentiment vif et profond. L'on voit que l'idéal a deux aspects bien différents, et procède de deux sources bien opposées. Nous verrons plus tard, en étudiant l'art italien, la manifestation opposée : Fra Angelico nous apparaîtra sous des formes qui ne rappelleront en rien celles de Stephan Lochner, ou de Martin Schoen. Et pourtant qui sait si le pur et l'extasié Italien n'accomplit pas exactement la même opération, ne satisfait pas au même besoin de l'esprit humain que l'homme du Nord, avec son attention apportée aux circonstances terre à terre, aux détails vulgaires, mais touchants?

Lorsqu'il est entré, par suite d'un savoir plus exercé longuement acquis, en

possession des moyens d'exprimer le familier, le particulier, avec une grande perfection, l'idéal germanique ne s'est pas amoindri, il s'est simplement complété.

Maître Stephan Lochner, généralement connu chez nous sous le nom de maître Étienne de Cologne, arrive à point pour nous permettre d'étudier ce mélange si caractéristique et si attrayant. Il est en pleine possession de sa pensée et de ses moyens, sans tâtonnements, et c'est une des premières personnalités marquées que nous présente l'école allemande au début de sa magnifique floraison qui va durer près de deux siècles. Cette personnalité est faite de force et de candeur, d'un sens de la richesse et d'une certaine grâce souriante. Les personnages de Stephan Lochner sont heureux et peints par un homme



STEPHAN LOCHNER. — ANNONCIATION.

heureux. Lui-même fut apprécié et honoré, bien que certains récits qui sont peut-être une simple légende le montrent comme ayant connu une fin misérable. Du moins ils ont été appliqués, on ne sait trop pourquoi, à Lochner.

Voici ce récit : nous le rapportons parce qu'il présente au moins un trait important à retenir. Quad, un graveur de Cologne du XVIIe siècle, raconte dans un livre sur les peintres que dans une cité qu'il ne veut pas nommer, et qui est Cologne, qu'il était obligé de ménager à cause de ses relations, « le grand Albert Dürer de Nuremberg vit une table peinte sur laquelle les bourgmestres lui demandèrent son avis. Dürer, tout saisi par la beauté de l'œuvre, ne pouvait d'abord trouver les paroles. Ces messieurs lui dirent alors, et cela visiblement pour blesser son amour-propre d'artiste, que l'auteur du tableau, l'un de ces hommes fantasques qui, malgré leur extrême pauvreté, se croient quelque chose, était mort misérablement à l'hôpital. — Ceci ne vous fait guère honneur,

messieurs, répondit sévèrement Dürer : il vous sied fort mal de ne pas cacher une telle vilenie. On a laissé mourir dans le besoin un homme dont cette seule



STEPHAN LOCHNER. — L'ADORATION DES MAGES. — VOLET DROIT DU DOMBILD DE COLOGNE.

œuvre a donné plus de gloire à votre ville que tout le reste. » La seule indication intéressante est l'admiration que ressentit Dürer pour ses devanciers, lors de son passage à Cologne; mais rien ne prouve qu'il s'agit ici de Stephan Lochner, et s'il s'agissait de lui, le document serait en contradiction avec

d'autres qui permettent de suivre avec plus de précision la vie de l'artiste. On a découvert en effet dans des archives que Stephan Lochner possédait une maison à Cologne, entre les années 1432 à 1448, puis qu'il fut élu deux fois conseiller de la gilde, enfin que lorsqu'il mourut en 1451, il occupait encore ces fonctions, ce qui annule la légende de la mort à l'hôpital.

Il est tout aussi peu certain que le tableau montré à Albert Dürer ait été le fameux triptyque de la cathédrale, le célèbre *Dombild*, l'*Adoration des Mages*, bien que cette peinture ait été jadis placée à l'hôtel de ville, ce qui rendrait plus vraisemblable la scène entre le peintre, le bourgmestre et les échevins. De toute façon l'œuvre était digne des admirations du grand peintre, car c'est une des plus éclatantes et des plus parfaites. Elle est d'une grande simplicité de composition et d'une grande richesse d'effet. Le panneau central représente l'*Adoration* proprement dite, le panneau de gauche *Sainte Ursule et ses compagnes*, celui de droite *Saint Géréon et ses compagnons*. Mais ces deux groupes, par une disposition que nous avons fréquemment constatée dans l'art flamand et notamment dans une grande œuvre de Van Eyck, semblent continuer le groupe principal dont ils forment comme les ailes.

Avant tout l'œil est arrêté et charmé par la figure de la Vierge, placée au centre, avec l'Enfant sur les genoux. Dans cette tête, malgré les restaurations malencontreuses, se retrouve toute la candeur, toute la grâce de la Vierge allemande, telle que la race la donnait et que Stephan et les vieux maîtres la rêvèrent. De chaque côté, se tiennent agenouillés ou debout, des personnages de riche allure aux accoutrements lourds et compliqués, à la mine grave et bienveillante, car Stephan Lochner ne voit pas tragique ou même sévère ; sa vision est toujours riante et heureuse ; malgré leur appareil belliqueux, saint Géréon et sa suite sont de bons guerriers qui ne cachent pas leur satisfaction d'être admis à assister à cette scène, et à présenter leurs hommages à Madame la Vierge. De même, le panneau de sainte Ursule raconte encore plus éloquemment cette simple allégresse. Les têtes n'y sont point belles dans le sens flatteur qu'on attache vulgairement au mot ; bonnes et rondes petites têtes sans autre expression que celle d'une conscience paisible et d'une vie tranquille, bien différente de l'ardente extase qui met une flamme pure dans les yeux des Vierges de l'Angelico. Elles se rapprochent davantage de ce spiritualisme plantureux, matériel, que nous vîmes régner dans l'art flamand. D'ailleurs l'influence des Van Eyck est devenue décisive dans l'école allemande, et on n'a point de peine à la découvrir, quant à la conception, à la composition et au métier même, dans cette œuvre de maître Stephan. Ce n'est pas à dire, bien au contraire, qu'elle ne soit essentiellement germanique ; les traits de race, de costume, d'attitude y sont fortement tracés ; il ne s'agit que de rapports, et plus d'une particularité peut y être relevée qui exclut l'idée de similitude absolue et de pastiche. Les

têtes, dans le groupe de sainte Ursule, sont naïvement étagées; cela suffit au peintre, et cette disposition se retrouvera très fréquemment dans les scènes ou



STEPHAN LOCHNER. — L'ADORATION DES MAGES. — MILIEU DU DOMBILD DE COLOGNE.

dans les portraits de famille. Le peintre allemand est, d'autre part, encore fidèle aux fonds d'or, et il est loin de se donner la joie d'agencer des paysages, des architectures, de véritables tableaux de fonds, comme à ce moment se

livrent à ces caprices exquis les maîtres flamands contemporains. Tout au plus l'élément nature est-il représenté par le terrain parsemé de fleurettes que foulent les personnages. Mais les anges familiers s'ébattent encore dans l'or idéal des vieilles conventions byzantines.

Cet or ne tardera pas pourtant à céder la place à de premières et sommaires indications de paysages, puis avec les maîtres du XVI[e] siècle aux lointains les plus accidentés, aux observations de nature comme compliquées à plaisir. En attendant, c'est dans un accessoire, comme le buisson de roses qui sert d'encadrement et de dosseret à l'adorable Vierge, que cette tendance se fait timidement jour chez maître Étienne, dans un autre tableau célèbre. Peu importe d'ailleurs l'accompagnement de ces jolies figures, pourvu qu'il soit riche et ornemental : c'est dans le sentiment des têtes ou de la scène que réside tout le prix des œuvres de ce peintre. Voici encore la *Madone à la Violette :* c'est toujours le même thème, la même figure tenant cette fois une violette à la main, comme pur accessoire plutôt que comme symbole; la Vierge se détache sur un beau fond en manière de tapisserie qui s'élève à mi-hauteur du tableau, tandis que dans le ciel toujours d'or, se montrent Dieu le père et des groupes de petits anges! Comme tout cela est joli! C'est de la convention pieuse, de la bijouterie candide de bon ouvrier recueilli.

Mais voulez-vous voir maître Stephan agençant une composition imposante, j'entends par le sujet et le nombre des personnages, plus que par les dimensions, car le *Jugement dernier* du musée de Cologne est relativement un petit tableau? Ici, le peintre a appelé à l'aide toutes les ressources de son imagination, et aussi toute sa connaissance du vieux thème tel que l'ont traité ses prédécesseurs, pour tâcher de faire bien terrifiant. Vous pensez qu'il n'y a réussi qu'à demi. Il a cependant, grâce à un artifice de proportions tiré de l'ingénuité même, réussi à faire imposantes les trois figures centrales, qui sont celles du Christ, de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, tous deux en prière à ses côtés et au-dessous de lui, et ces trois personnages sont fort grands par rapport à tout le reste ; ils planent majestueusement dans le ciel; au-dessous du Christ et entre les deux autres grandes figures, deux petits anges entre-croisent les tubes des trompettes, et au-dessous encore s'opère la séparation des damnés et des élus, scène compliquée et animée, qui va remontant de chaque côté du tableau et encadrant toute la partie centrale. A droite s'élève un palais en ruines d'où s'échappent des tourbillons de flammes, et surmontant un gouffre où des monstres guettent les maudits, qu'amènent en dépit de leurs résistances les diables et les diablotins. Ce sont des bourgeois ventrus, des prélats indignes, des puissants haïssables, représentés dans une hideuse nudité. A droite, au contraire, s'engouffrent dans un palais de riche architecture, la foule paisible des bienheureux, dans une montée que le peintre a su faire sentir radieuse. Dans le ciel, de droite comme

de gauche, planent des anges volетants, qui, du côté de l'enfer, tâchent encore d'arracher quelques âmes aux diables griffus. Ce qu'il importe de remarquer dans cette scène d'effroi peinte par un homme de caractère paisible et heureux,



STEPHAN LOCHNER. — L'ADORATION DES MAGES. — VOLET GAUCHE DU DOMBILD DE COLOGNE.

c'est moins l'agencement général, tout attrayant, et le caprice fantastique des détails, que la recherche de la forme dans les nus. Déjà, dans certains gros damnés, dans quelques fins corps d'élus, on sent poindre les études de lignes où se passionneront plus tard un Dürer, un Cranach. En tous les cas, il y a une

vraie et saisissante curiosité de peintre, qu'il est nécessaire de noter ici pour la première fois, et qui sera une des caractéristiques de l'école.

La *Présentation au Temple*, du musée de Darmstadt (1447), vaut encore par le charme ingénu, typique des têtes de jeune fille, on dirait presque que c'est un trait ethnographique, si l'on ne savait combien une pareille création de douceur accuse une âme d'artiste encore plus qu'une condition de race. Dans ce tableau Stephan Lochner semble avoir étudié de plus près la vérité des mouvements.

Dans l'admirable tableau qui se trouve à la *National Gallery*, après avoir fait partie de la collection du Prince Consort et représentant *sainte Catherine d'Alexandrie entre saint Jean l'Évangéliste et saint Mathieu*, ces trois petites figures en pied ont une allure générale assez majestueuse, mais l'air des têtes est encore chez les deux saints barbus et de physionomie accentuée, plutôt saisissant de bonté. Ainsi, dans tout ce que nous connaissons de lui, Stephan Lochner apparaît comme un artiste qui *voit bon*, comme d'autres, dans l'école, verront vrai, ou tragique, ou caricatural. Toutefois, malgré cette générale nuance qui domine son œuvre, il ne faut pas omettre cette indication importante, que les types sont fortement observés déjà dans leurs moindres particularités, et que par là Stephan se montre bien un des premiers maîtres de l'école allemande moderne dans la plus forte expression du mot. Examinez, par exemple, les têtes des deux mages barbus et chevelus agenouillés au premier plan du Dombild et vous verrez que Dürer, que les Holbein n'ont fait qu'ajouter peut-être de la précision et de la volonté dans un art déjà si attentif et si scrupuleusement véridique.

Nous n'entrerons pas dans le détail des œuvres authentiques ou discutées de maître Stephan, ou de son école ; nous n'avons pas la place nécessaire pour cette besogne d'érudition, que d'ailleurs n'attend pas le lecteur de ce livre. Il suffit d'avoir indiqué d'une façon générale le caractère culminant de la peinture allemande pendant la première moitié du XVe siècle avec le riant et candide Étienne de Cologne. Il représente le côté rêveur, pieux, sans arrière-pensée et sans tourment de cet art, qui dès la seconde moitié du siècle, va s'enrichir considérablement de ressources dramatiques et pittoresques. L'école de Cologne est alors idéaliste exclusivement, ou plutôt du vieil idéalisme byzantin elle a conservé seulement la tendance atténuée du terrible et du majestueux au charmant et au débonnaire, avec des tendances déjà accentuées au familier de la vie.

Matériellement, le chemin parcouru n'est pas moins grand du métier primitif au métier actuel. L'influence de la Flandre et des grands Van Eyck s'est fait sentir en Allemagne comme dans les autres pays. Rappelons-nous que Jan Van Eyck est mort en 1440 et par conséquent a eu tout le temps d'exercer son action sur les pays voisins, très actifs et très informés ; que Rogier Van der Wey-

den a vécu de 1400 à 1464, et que par lui et ses élèves l'alliance entre l'art flamand et l'art italien n'a pas été moins activement propagée, ou si l'on préfère à ce mot alliance, un échange de conceptions et de procédés.

Les artistes allemands, patients, contemplatifs, s'assimilent lentement cette influence, et si tel tableau de cette époque fait immédiatement songer à Van Eyck, à Rogier Van der Weyden, ce n'est que quant aux lignes et aux visées générales, car dans les détails règne une certaine gaucherie, la couleur a moins d'éclat et quelque charme qu'ait cette timidité, nous sommes loin de la bravoure incomparable, de la sûreté princière des grands Flamands. Toutefois cette lenteur d'assimilation, tout en tenant les Allemands un peu en retard sur leurs brillants voisins et rivaux, a ce grand avantage de ne point les laisser se griser de pastiches, abandonner le goût de leur race, les leçons de leur passé, et fait que tout en s'enrichissant, leur art demeure une profonde expression de leur vie, de leurs hommes et de leur sol.

CHAPITRE III

Un mot sur la gravure. — Coup d'œil général sur cet art en Allemagne jusqu'à Dürer. — Suite de l'école de Cologne. — Tableau d'ensemble de l'école allemande.

L'Allemand est graveur, graveur de figures, et d'édifices, et de caractères, de *types ;* l'écriture gothique elle-même le révèle : elle appelle la précision, et le caprice réglé de la pointe incisant le métal, ou du couteau taillant le bois. La patience de l'artiste, son désir de netteté et de force se traduisant dans ces plis cassés des draperies, dans le menu détail des accessoires qu'il contournera et compliquera à plaisir, tout cela est par définition dans le tempérament du graveur, et il semble que l'Allemagne devait inventer la gravure et aussi la typographie. Pour le second point il n'y a pas de controverse, et quant au premier il est à l'heure actuelle à peu près démontré que l'Italie, malgré Maso Finiguerra et ses nielles, et les légendes qui ont jadis régné de la gravure dérivant de l'orfèvrerie, c'est l'Allemagne qui a eu la priorité pour l'invention de la gravure en taille-douce, ou en creux ; quant à la gravure sur bois, ou gravure en relief, c'est par excellence l'art national, et dès le commencement du xv[e] siècle l'Europe entière fut approvisionnée de ces images grossières ou raffinées, simples et naïves ou devenant peu à peu riches et magnifiques, précieuses à l'égal de peintures, mais peintures à l'usage des plus humbles, que répandaient par centaines les copistes ou les artistes originaux.

Enfin, deux des plus grands, des plus beaux graveurs du monde, sont des Allemands : Martin Schongauer et Albert Dürer. Pour celui qui étudie leur œuvre et y admire la sûreté de la main et la fermeté de la pensée, la beauté du métier et la variété de la conception, Rembrandt lui-même qui introduisit dans la gravure une magie, ne leur est peut-être pas supérieur, ou tout au moins de beaucoup. Quant à l'Italie elle s'enorgueillit à juste titre de Marc Antoine, mais c'est un traducteur, que laissent de bien loin derrière eux les inventeurs puissants que sont Martin Schoen et le grand Dürer.

Aussi, avant de pousser plus loin notre étude de la peinture, un coup d'œil sommaire sur la gravure en Allemagne nous permettra de nous rendre compte de la peinture elle-même, et nous ne nous en tiendrons même qu'à la gravure sur



HANS BURGKMAIR. — L'EMPEREUR MAXIMILIEN ET SA FEMME (Fragment d'une gravure sur bois).

bois, qui suit fidèlement l'évolution de l'école, et pour ainsi dire reflète les progrès de la peinture.

Les premiers bois ont toute la naïveté et la raideur des figures byzantines et des plus lointains manuscrits ; ils sont même en retard sur la peinture de l'époque correspondante qui dispose de plus de ressources et accuse plus de souplesse. On commence à trouver de la grandeur et de l'expression voulue vers

le milieu du XVe siècle, par exemple avec les illustrations des *Sept Joies de Marie*, imprimées à Bamberg en 1460, ou dans les planches de l'*Esope*, tirées à Ulm en 1473, et où les apologues du bossu phrygien sont curieusement mis en scène ; le *Lion et le Rat*, le grand portrait du fabuliste, bien difforme et bien laid, ce sont là de fort jolis et vénérables spécimens de l'art populaire.

En 1488, nous voyons une véritable élégance commencer à régner dans les beaux portraits de l'ouvrage de Johannes de Thwroez, *Cronica Hungariæ* (Augsbourg), et dans une *Mélusine* de 1485, imprimée à Augsbourg ou à Bâle, les bois sont devenus d'une grande beauté, des œuvres de l'art le plus raisonné et le plus sûr.

Parmi les recueils remarquables de la même époque, il faut encore citer l'*Eunuque* de Térence (Ulm, 1486); ici c'est au contraire un parti pris de simplicité qui prévaut sur la richesse, les personnages sont bien mis en scène, mais la scène elle-même est formée de fonds d'édifices, traités de façon large et simple, qui indique une conception vraiment artiste, les perspectives étant rendues par quelques taches carrées et quelques lignes droites ; c'est d'un art consommé.

Peu à peu, toutefois, l'on voit l'ouvrier s'intéresser aux virtuosités de son métier. Le graveur va rechercher la couleur, le rendu des divers objets, avec une véritable passion. L'on sent qu'une magnifique, une ardente émulation produit ces résultats. Toutes les grandes villes intellectuelles ont maintenant à cœur d'éclipser leurs rivales par les plus riches travaux. Nuremberg est souvent à la tête, et vers la fin du XVe siècle, ses graveurs sont déjà arrivés à se distinguer entre tous par la souplesse et la finesse de plus en plus grande des tailles ; exemple l'ouvrage intitulé *Schatzbehalter, oder Schrein der wahren Reischsthümer des Heils und ewiger Seligkeit* (Nuremberg, 1493, Antoine Koburger). Les compositions en sont riches, imagées et dramatiques au possible. En même temps d'autres centres se distinguent non moins brillamment, Bâle, Strasbourg, etc. Dans cette dernière ville paraît le superbe *Buch der Chirurgia* de Hieronymus Brunschwig (1497) et le *Virgile* (1502).

Au XVIe siècle, avec des maîtres comme Burgkmair, Schaüfelein, toutes les ressources de l'art xylographique sont mises en usage. On ne pourra plus aller plus loin, quels que soient les tempéraments de premier ordre qui s'exercent dans cet art : tout y est, la couleur par les contrastes du blanc et du noir savamment ménagés ou reliés par les plus délicates demi-teintes, les valeurs obtenues par les tailles plus ou moins fortes, plus ou moins serrées, la matière même des objets représentés, avec une telle habileté par ces incomparables graveurs, que, grâce à un moyen encore loyal, sommaire, brutal presque, l'on peut apprécier la qualité des étoffes, le rugueux du terrain, la légèreté des feuillages. Comme exemple de ces magnifiques travaux on peut citer le *Weisskunig* et le livre en

partie illustré par ou d'après Hans Burgkmair : *Devotissimæ meditationes de vita, beneficiis et passione Christi* (Augsbourg, 1520), illustré de fort belles petites scènes dans des encadrements compliqués et plantureux. Dans un autre ouvrage, un *Nouveau Testament*, les bois sont de différents maîtres, outre Burgkmair, entre autres de Schaüfelein ; ceux-ci sont plus rapides, plus légers, mais pleins d'esprit ; il y règne une imagination très variée, les paysages sont riches et nuancés, les figures habilement mouvementées. Enfin, lorsque nous arrivons à des ouvrages comme l'*Heiligthumbuch* de Cranach (Wittemberg, 1509), avec ses majestueuses figures de saints, ou la *Passion du Christ et de l'Antechrist*, du même artiste (Wittemberg, 1521) ; l'*Hortulus animæ* de Hans Baldung Grien (Strasbourg, 1511), aux figures d'un grand style, ou enfin l'*Apocalypse* d'Holbein (Bâle, 1523), pour ne pas parler des magistrales planches de Dürer, tout à fait à part, on est en présence d'un art tellement éblouissant, qu'on ne sait plus où il peut aller désormais, sinon à la décadence.

Mais en montrant d'un seul coup le chemin parcouru par la gravure, nous avons notablement dépassé l'époque où nous avions laissé la peinture, c'est-à-dire à la mort de maître Stephan.

Avec un des premiers maîtres que nous trouvons alors à Cologne, la peinture semble avoir gagné en ressources sinon en style. C'est l'artiste dit le Maître de la *Passion de Lyversberg*, qui, d'après les dates de ses principaux tableaux, a surtout travaillé de 1463 à 1480. Ici l'influence flamande est encore bien plus visible que chez les artistes précédemment cités, et non seulement celle déjà très assimilée par l'école allemande, de Van Eyck et de Rogier de la Pasture, mais celle même des peintres qui ont apporté à l'école flamande des aperçus nouveaux, Thierry Bouts, dont nous rappelons la date de la mort, 1475. Un des plus beaux tableaux de ce maître est à Munich : le *Mariage de la Vierge*. Saint Joseph et la Vierge sont à genoux devant l'autel et vus de profil ; le grand prêtre les unit. De chaque côté se tiennent deux groupes, à droite un personnage et quatre femmes, à gauche sept figures de bourgeois, de docteurs, etc. Le profil de la Vierge est d'une finesse adorable. Quant aux autres personnages, surtout ceux du groupe de gauche, n'était la même finesse, presque excessive, des traits, on jurerait quelque œuvre de Bouts, tant le caractère de certaines de ses physionomies s'y retrouve. C'est à croire que le Maître de la Passion Lyversberg a connu ses œuvres ou même alla prendre des leçons auprès du grand peintre de Louvain.

Pour cette *Passion Lyversberg*, d'après laquelle on désigne l'artiste faute de nom plus précis, et qui elle-même est ainsi nommée d'un de ses anciens possesseurs, elle est maintenant au musée de Cologne ; elle présente au contraire des contrastes heurtés, un dessin anguleux que l'on ne trouve point dans l'œuvre précédente, et si l'influence de Bouts règne dans celle-là, dans celle-ci on verrait

plutôt la hantise de Rogier van der Weyden. Un *Christ en croix* au même musée est d'un style moins violent. La composition en est même assez saisissante. De chaque côté du Crucifié sont les deux larrons qui, par l'accentuation de leur type et le tourment de leur pose, appellent plus que lui l'attention. L'un a le corps tout pendant et les bras coupés, l'autre est comme convulsé, le corps remonté par dessus la traverse de la croix ; d'un côté est un groupe comprenant deux femmes et saint Jean soutenant Marie toute pâmée de douleur; de l'autre se tient un guerrier en armure, insultant le Christ, en tête d'un groupe d'autres reîtres. L'on voit que le peintre allemand ne recule pas devant le détail atroce, devant le mouvement dramatique, et pourtant cette peinture, avec la richesse des accessoires, armures, etc., donne plutôt l'impression d'un artiste énergique mais impassible.

D'ailleurs c'est à Munich que se trouvent les œuvres les plus séduisantes de ce peintre que longtemps on désigna erronément du nom d'Israël Van Meneeken. Nous citerons encore de lui, à ce musée, une *Visitation* exquise et bien dans la note du *Mariage de la Vierge ;* excellente peinture dans son charme un peu sec, avec un petit portrait de donateur dans un coin, portrait qui dans sa précision annonce déjà les grands physionomistes du XVI[e] siècle. La Vierge a toujours son caractère de finesse, et l'élégance de ses traits, de ses mains, doit être particulièrement notée. Puis, ce qui est plus important encore, c'est que dans le fond, au lieu des architectures conventionnelles ou du champ d'or, se déploie un paysage avec mille détails très étudiés, très compliqués et spirituels, qui n'aura plus que peu de chose à faire pour devenir le paysage merveilleux des fonds de Dürer !

C'est un indice de temps nouveaux, d'un désir de variété, d'un détachement des traditions. Même dans les œuvres où se conserve sinon le style archaïque, du moins encore puissamment germanique chez quelques maîtres, notamment en Westphalie, tel Jean Joest, qui a peint le maître autel de l'église de Calcar, se sent mélangée à l'influence flamande une nouvelle et plus vivace manifestation de l'esprit national. Autre beau peintre de l'école de Westphalie, le maître inconnu dit de Liesborn, ainsi nommé d'après les importants travaux qu'il exécuta vers 1465 pour l'abbaye de Liesborn, près de Munster. D'importants fragments de ces œuvres dispersées en 1807 ont trouvé refuge à la National Gallery ; ce sont pour la plupart des figures de saints graves et imposantes, sur les antiques fonds d'or.

Mais les temps qu'inaugurent ces tentatives d'émancipation encore timide, vont devenir tellement féconds en œuvres, en tendances, en centres de production, en tempéraments divers qu'il est difficile de se reconnaître dans l'école allemande si l'on n'a pas quelque fil conducteur. Aussi, malgré la sécheresse d'un pareil travail, nous allons inscrire ici la liste des principaux peintres, classés par écoles et chronologiquement, tant pour récapituler les origines que nous venons de



LUCAS CRANACH. — TOURNOI AU XVIe SIÈCLE (GRAVURE SUR BOIS).

résumer, que pour grouper d'avance les grands artistes qu'il nous reste à voir.

Les PRIMITIFS, dans le sens absolu du mot, nous ont montré au XIII[e] siècle le Maître de Saint-Nicolas de Sœst, puis d'autres maîtres westphaliens, également de Sœst, qui travaillent un peu plus tard, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle.

LES ÉCOLES DE COLOGNE ET DU BAS RHIN. — Maître anonyme du bas Rhin, travaillant environ de 1325 à 1350.

Maître Wilhelm de Cologne, travaillant vers 1380.

Le Maître à la Navette (est-ce Jean de Cologne?), peignant vers 1378.

Maître Stephan Lochner, peignant à partir d'environ 1426, et mort en 1451.

Le maître de la *Passion Lyversberg* peint de 1453 environ à 1480.

Le maître de la *Vie de Marie*, environ de 1463 à 1480.

Le maître du *Saint Bartholomé* de la collection de Boisserée.

Le maître du *Saint Severin*.

Le maître de la *Sainte Famille* (*Heilige Sippe*, musée de Cologne), environ 1486-1520.

Le maître de la *Mort de Marie*, environ 1510-1530.

Bartholomæus Bruyn, 1493-1553 à 1557.

Antoine Wonsam, environ 1518-1553.

ÉCOLE DE WESTPHALIE. — Maître de l'école de Sœst, environ 1470-1500.

Joest de Calcar, milieu du XV[e] siècle.

Le maître de la Passion de Liesborn, vers 1465.

Le maître de Cappenberg, vers 1500-1525.

Victor et Heinrich Dunwege, commencement du XVI[e] siècle.

Ludger tom Ring le vieux, 1465-1547.

Heinrich Aldgrever, 1502-passé 1555.

ÉCOLE DE SOUABE. — Martin Schongauer, vers 1450-1488.

Lucas Moser peint en 1431.

Friedrich Herlen, mort en 1491.

Hans Baldung Grien, 1475 à 1480-1545.

Hans Schülein travaille d'environ 1468 à 1502.

Bartholomæus Zeitblom, 1450 à 55 — mort après 1517.

Bernard Strigel, 1460 ou 61-1528.

Hans Burgkmair, 1473-1531.

Holbein le vieux, 1460-1524.

Hans Holbein le jeune, 1497-1543.

Jörg Breu travaille à partir de 1501 et meurt en 1536.

Melchior Feselen, mort en 1538.

Martin Schaffner travaille à Ulm d'environ 1508-1534, mort en 1541.

Christoph Amberger, d'environ 1500-1561 ou 1562.

École de Franconie. — Maître Berthold de Nuremberg, commencement du xve siècle.

Wolgemut, Nuremberg 1434-1519.

Albrecht Dürer, 1471-1528.

Hans von Kulmbach, × 1522.

Georg Pencz, × 1550.

Barthel Beham, 1502-1540.

Hans Sebald, 1500-1550.

Hans Leonard Schäufelein, environ 1480-1539 ou 1540.

Mathias Grünewald, travaille du commencement du xvie siècle à 1530.

Albrecht Altdorfer, d'avant 1480-1538.

Hans Baldung Grien, vers 1480-1545.

École de Saxe. — Lucas Cranach le vieux, 1472-1553.

Lucas Cranach le jeune, 1515-1586.

Écoles d'Autriche et de Bavière. — Osterndorfer, 1519-1559.

Hans Muelich.

École Suisse. — Manuel Deutsch, Berne 1484-1530.

Tobias Stimmer, Schaffhouse 1539 - Strasbourg 1582.

Dans cette liste restreinte, débarrassée encore des noms douteux, des maîtres indéterminés qui n'intéressent que l'érudition, et des artistes insignifiants qui se rencontrent dans les musées sans conquérir de titres à l'attention, l'on voit que cependant abondent les grands noms, les esprits et les talents les plus divers, se répartissant sur quelques grands centres de production.

On remarquera également que pas une de ces carrières d'artistes ne dépasse le xvie siècle. Est-ce à dire que l'Allemagne ne compta plus de peintres? Non, et nous consacrerons quelques mots à ceux qui vinrent après ce temps. Mais Dürer, Holbein et Cranach morts, c'est-à-dire les écoles de Souabe, de Franconie et de Saxe ayant perdu leurs plus hautes gloires, dorénavant la division en écoles nous importe peu, et tout l'ensemble de la production de deux siècles et demi, au regard des autres écoles d'Europe, et des deux grands siècles de l'Allemagne elle-même, n'aura plus qu'un infime intérêt.

CHAPITRE IV

Martin Schongauer et son œuvre. — Zeitblom. — Schülein. — Martin Schaffner. — Le maître de Durer. Michel Wolgemut. — Matthæus Grünewald.

Deux peintres méritoires, dont malheureusement l'on ne conserve que très peu d'œuvres, inaugurent la belle période de l'école de Souabe, avec le grand Martin Schongauer : l'un est Lucas Moser, qui exécuta en 1431 le retable de l'église de Tiefenbronn, près Pforzheim, une œuvre remarquable d'exécution, riche de couleur, et d'un dessin observé, mais avec de persistantes tendances au style traditionnel. L'autre peintre est Friedrich Herlen, qui consacre ses efforts au contraire à importer le style flamand ; et de celui-ci il y a moins à parler que du précédent.

Le retable de Lucas Moser est divisé en plusieurs compartiments. La composition centrale montre *le Christ entre les cinq vierges sages et les cinq vierges folles ;* sur les volets sont peints des épisodes des légendes de sainte Marthe, de sainte Madeleine et de Lazare. Les types des têtes sont fortement caractérisés, les mains et les pieds remarquablement dessinés ; c'est enfin l'œuvre d'un peintre qui ne put passer inaperçu ni dédaigné de son temps. Que signifie cependant cette inscription qui figure au bas de la peinture? « *Schrei Kunst, Schrei und Klag dich sehr, dein begehrt jetzt niemand mehr.* Crie, mon art, crie et lamente-toi, personne plus de toi ne se soucie. » Est-ce que cette mélancolique plainte fait allusion à des circonstances mêmes de la vie du peintre, et cette négligence de ses contemporains lui est-elle toute personnelle, ou bien au contraire est-ce le style ancien qu'il représente encore en partie qui détourne de lui l'attention au profit de quelque novateur applaudi? C'est une énigme qui ne sera probablement jamais élucidée, et elle ne pourrait d'ailleurs intéresser que quelques sentimentaux épris des choses passées, mais elle est curieuse à noter.

Martin Schongauer aurait fort bien pu être à ce moment l'apporteur de neuf

qui aurait conquis tous les succès et renvoyé dans l'oubli les confrères entachés d'archaïsme, car il est impossible de voir plus brillant et plus intrépide propa-



MARTIN SCHONGAUER. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.

gateur de formules nouvelles. Graveur peintre, il est toujours d'une égale habileté et d'un attrait égal. Il est le plus remarquable trait d'union à la fois entre l'art flamand et l'art allemand, entre l'art archaïque et idéal et l'idéalisme réaliste que nous avons défini plus haut.

Est-il très exact de le rattacher absolument à l'école de Souabe? Il voyage en effet beaucoup trop pour qu'on tienne rigoureusement à cette classification : il naît à Augsbourg vers 1450; mais il va étudier à Bruxelles auprès de Rogier Van der Weyden; enfin, lorsqu'il revient en Allemagne, il se fixe à Cologne où il meurt en 1488, mais il voyage et peint également en Alsace; on voit que c'est surtout sa naissance et ses premières années qui le rattachent à la Souabe. Mais peu importe, il a entre les mains un outil de diffusion qui dépasse de beaucoup les limites d'une école déterminée; son burin et sa presse multiplient et répandent son œuvre dont l'originalité exerce son influence sur toutes les



MARTIN SCHONGAUER. — UNE SAINTE.

autres écoles et leurs plus illustres représentants. Dans l'agencement des scènes, dans les attitudes des personnages, dans leur expression, dans la beauté du métier, l'intelligence générale du drame humain, de l'effet artistique, il semble qu'il ait dépassé la portée de l'œuvre de son maître même Rogier Van der Weyden, et en même temps il est le véritable précurseur des grands artistes allemands du siècle suivant. La sorte de priorité que nous venons d'oser lui donner sur un aussi important personnage que Rogier, n'est, il est vrai, démontrée avec éclat que dans son œuvre gravée, car pour ses peintures, toutes remarquables qu'elles soient, elles sont demeurées trop peu nombreuses pour lutter contre celles de son maître.

Dans ces gravures, c'est souvent le ressouvenir et la méthode de Rogier qui

dominent, mais la plupart du temps elles se trouvent mélangées à de délicieux traits de vieux germanismes, à des trouvailles pleines d'esprit et de sentiment; et quant au métier, il est absolument personnel à l'artiste avec son travail serré et



MARTIN SCHONGAUER. — LA VIERGE A L'ENFANT ET L'ANGE DE L'ANNONCIATION.
(Deux panneaux.)

précis, tantôt fort, tantôt d'une extrême délicatesse, toujours d'une sûreté prodigieuse et souvent d'un effet consommé.

La *Mise au tombeau* est une de celles dont la disposition et les types rappellent le plus Rogier; c'est presque une paraphrase, malgré le sentiment pathétique.

L'*Entrée du Christ aux enfers* est au contraire une fort curieuse planche, où le vieil esprit fantastique de la race abonde, avec ses diables qui rappellent ceux des manuscrits ou des cathédrales, ses pécheurs et ses pécheresses agenouillés et son Christ miséricordieux ; la finesse de la taille en est admirable.

Voici encore une remarquable *Adoration des Mages* traitée dans la manière flamande avec des accentuations physionomiques de l'observateur allemand. Une *Fuite en Égypte* est d'un art extrêmement curieux : l'Orient compris par le xve siècle avec une fantaisiste mais chaude couleur locale, que le graveur fait sentir, et ce trait exquis, familier, excellent et bien digne du pays des légendes : de petits anges voltigeant et courbant les têtes des palmiers afin que saint Joseph puisse cueillir les fruits pour ses chers voyageurs.

Ne pouvant ici dresser un catalogue de la très nombreuse œuvre gravée de Martin Schoen, ou Hipsch Martin, comme on surnommait Martin Schongauer, il faudra citer du moins encore cette magnifique planche de *Saint Jacques de Compostelle combattant les infidèles*, une mêlée magistrale, dessinée avec une incomparable force, gravée par un des plus grands burinistes de tous les temps, terrible, rappelant à la fois les batailles de Paolo Uccello et de Léonard de Vinci, c'est-à-dire faisant songer à la fougue d'imagination et de drame de celui-ci et même à certaine conception de la forme avec certaines puissantes croupes de chevaux, et du premier un désir opiniâtre de perspective rudimentaire, qui n'est guère qu'à demi couronné de succès. Cette association d'idées est, cela va sans dire, exclusivement suggérée par des analogies de forme et en aucune façon par le moindre lien historique.

Enfin, une dernière planche attirera notre attention : le *Christ tombant sous sa croix*, une des plus belles de toute l'œuvre, par le drame et le métier. Il n'y a point d'exagération à mettre une telle gravure au niveau des plus saisissantes eaux-fortes de Rembrandt ; elle en a l'originalité, la couleur, et même le côté inattendu et visionnaire. D'ailleurs, presque à coup sûr nous pourrions penser que Rembrandt a connu ces admirables planches, qu'il en a fait grand cas et qu'il se les est procurées. Ce n'est qu'après avoir eu cette pensée que nous feuilletons le si instructif inventaire du maître hollandais, recueil en vérité de toute l'esthétique moderne ; et nous trouvons en effet, cataloguée sous le numéro 237, « une armoire à gravures, *pleine* d'estampes de *Hubse Marteen*, Holbeen, Hans Broesmaer (Burgkmair sans doute)... » Il ne nous en faut pas plus pour songer quelles méditations le vieux Hipsch Martin put suggérer au solitaire colosse d'Amsterdam.

Pour les peintures, elles sont, nous l'avons dit, fort rares, mais celles qui subsistent sont pleines de charme. Une des plus célèbres est la grande *Vierge au rosier*, de Colmar, belle figure grave et douce, avec de belles mains, un enfant souriant qui rappelle un peu ceux de Memling ; deux petits anges au-dessus du



MARTIN SCHONGAUER. — LE CHRIST AU TOMBEAU.

buisson de roses qui sert de fond, supportent la couronne céleste. Les Vierges de Martin Schoen, celle qui vient d'être citée, une autre petite à Munich, une autre des deux beaux panneaux de l'*Annonciation* de Colmar, ont cette gravité et cette grâce germano-flamandes qui ne se peuvent décrire ; le peintre en a pieusement dessiné les expressives mains, aussi belles et pures que les têtes. La couleur enfin chez Martin Schoen est brillante et généreuse, encore qu'elle n'atteigne pas la magie privilégiée des grands Flamands, Van Eyck, Memling ou Matsys.

Tels sont, très résumés, les vénérables restes de l'œuvre d'un artiste qui mériterait d'être cité parmi les plus grands.

L'école de Souabe montre encore à cette époque, et en avançant un peu vers le XVI[e] siècle, de nobles et touchants artistes. Au premier rang est le grave et ingénu Bartholomæus Zeitblom. Infiniment moins imaginatif que Martin Schoen, Zeitblom est plus simple aussi ; il a plus de candeur et moins de nerfs. Il procède par grandes figures, sans ces draperies à plis cassés qui chez Martin précèdent ces mêmes anguleuses tempêtes que l'on croit spéciales à Dürer ; ses harmonies sont aussi plus simples et plus atténuées ; Zeitblom ne craint pas dans sa peinture d'employer largement le gris avec les autres tons, non pas pour les exalter, mais pris lui-même comme une couleur. Son dessin est moins fouillé, plus sommaire, mais cependant très arrêté. Zeitblom est une nature à part : arrivant à une époque où les exagérations de la sincérité vont succéder aux gaucheries de l'ingénuité, il fait assez bon marché de l'observation et il compose plutôt un tableau comme les enlumineurs du siècle précédent, préférant la nuance générale du sentiment à la particularité physionomique ; élève de Martin Schongauer et ayant gravé avec succès sous sa direction, il est encore plus peintre que graveur à l'encontre de son maître, et il n'a avec lui presque aucun point de ressemblance quant à la facture et à la conception.

Moins ingénieux que Martin Schoen, il est aussi moins savant, semble-t-il, mais il a un sentiment vrai, une largeur, qui font compensation. Zeitblom est un homme d'un autre temps. Venu au moment où l'architecture gothique avait fort restreint le domaine du peintre, il se sent à l'étroit dans le cadre du tableau ou dans les limites du retable ; il voit grand, et en d'autres moments, ce sont des murailles et non des panneaux qu'il aurait aimé couvrir.

Ses principales œuvres sont les suivantes : Un *Ecce Homo*, à l'église de Noerdlingen ; au musée de Stuttgard, quelques-unes des plus importantes : *Sainte Marguerite* et *Saint Jean*, tirés de l'église de Kilchberg ; *Saint Georges*, *Saint Valentin*, provenant du cloître d'Urspring ; les volets d'un autel représentant l'*Annonciation*, la *Présentation au temple*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Jean*. Au musée de Berlin la *Sainte Face*, provenant du même autel. Un maître-autel important à Blaubeuren. Au musée d'Augsbourg, une de ses œuvres les plus nobles et les plus larges de style : la *Vie de saint Valentin*, en quatre panneaux

représentant chacun des scènes diverses ou les différents moments d'un même épisode. Rien n'est calme, fier et pieux comme la vie de ce bon évêque, ses



ZEITBLOM. — LA NAISSANCE DE LA VIERGE.

miracles, les vexations qu'il subit, son emprisonnement, son intrépidité tranquille. A Sigmaringen, figurent huit scènes de la *Vie de la Vierge*, entre autres cette charmante *Nativité* reproduite ici, ou cette autre scène si touchante d'intimité, où les accessoires d'une humble chambre, le lit, le baquet pour le bain, le costume

des femmes, tous ces détails familiers, ont une éloquence si simple, un charme si brave homme. Cette composition existe également en réplique de la main de Zeitblom au-dessus d'un autel de la cathédrale d'Augsbourg. Enfin, je tiendrai à citer particulièrement un magnifique *Christ au tombeau* que l'on ne mentionne pas souvent, et qui est un des trésors du musée Germanique à Nuremberg. Les figures sont demi-nature, format qu'affectionne Zeitblom à cause de ce goût de grandeur que nous avons signalé, et qui le fait se trouver gêné par les petites dimensions des personnages usitées dans la peinture courante de son temps. Autour du Christ mort, ces huit personnages sont groupés et penchés dans des attitudes douloureuses. Un surtout est tout à fait superbe : un homme barbu, en robe jaune à parements rouges. Ici la couleur a plus d'éclat que dans beaucoup d'autres œuvres du peintre, où s'affirment au contraire ses prédilections pour des harmonies argentées. Cela est peint avec un beau soin, une conscience grave et toujours la complète simplicité du sentiment.

Bartholomaeus Zeitblom avait épousé la fille de Hans Schülein, un excellent peintre de l'école d'Ulm, de qui il subsiste une œuvre authentique importante, le tableau du maître-autel du village de Tiefenbronn, en Souabe. Voici comment le décrit le critique Harzen, qui étudia spécialement ce qui se rapporte à Zeitblom et à son œuvre. On lit au revers du cadre cette inscription « *Gemacht zu Ulm vô Hans Schuelein Maler MCCCCDLXVIII jahre.* » Les faces extérieures représentent la *Salutation angélique*, la *Visitation*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* : à l'intérieur, d'une conservation meilleure, sont *Pilate se lavant les mains*, le *Crucifiement*, la *Déposition au tombeau*, et la *Résurrection*. Les figures sont presque de grandeur naturelle ; les fonds sont encore dorés. Cette œuvre indique, paraît-il, un bon élève de Rogier Van der Weyden ; les types ne sont pas dépourvus d'expression, la couleur est moins nourrie que celle de Zeitblom. On attribue encore à Schülein le *Jugement dernier* de la cathédrale d'Ulm (1471), qui est une œuvre des plus importantes, tant par la composition que par le caractère de chaque figure.

On suppose que comme Zeitblom, Martin Schaffner fut élève de Schülein ; de toute façon c'est encore un des beaux peintres de l'école de Souabe. Ici, à l'influence flamande transmise par son maître vient se mêler une influence italienne. La manière de Schaffner est large et harmonieuse, et cette pointe d'italianisme qui déjà se remarque chez lui est combattue par le côté de race qui le porte encore à peindre les physionomies en véritable réaliste. Ce mot n'est pas forcément synonyme de peintre de la laideur, on s'en rend compte en voyant la façon dont Schaffner dessine et peint une tête de jeune fille. D'assez nombreux tableaux de lui figurent à la Pinacothèque de Munich. L'*Annonciation* est un des plus jolis, avec sa Vierge dévotement agenouillée dans un palais Renaissance, et au fond, ce charmant et spirituel détail d'un petit ange bleu faisant le lit tout comme

une ménagère expérimentée. La *Présentation au Temple*, l'*Effusion du Saint-Esprit*, la *Mort de la Vierge*, au même musée, sont également des plus remarquables. Le musée de Nuremberg possède une très belle *Adoration des Mages*,



ZEITBLOM. — LA VISITATION DE SAINTE ÉLISABETH.

et l'on trouve encore des œuvres de Schaffner dans la cathédrale d'Ulm, à Stuttgard, à Sigmaringen, etc.

Nous venons de noter chez Schaffner une visible influence italienne. Comme en Flandre et en Hollande, l'Italie se fit impérieusement sentir dans l'art au début du XVIe siècle ; mais en Allemagne comme dans ces pays, il y eut un travail

d'assimilation profonde. En Allemagne même, on peut dire que l'accent national persista plus énergiquement, au moment même où la pénétration fut la plus forte, et l'on ne trouve guère, par exemple, d'artiste aussi fortement dévoyé que Cornelis de Haarlem, ou même que Van Orley dans certaines de ses œuvres. Un des maîtres qui trahissent le plus cette action de l'Italie est le peintre anonyme dit le *Maître de la mort de Marie*, d'après une de ses œuvres les plus caractéristiques, un triptyque du musée de Munich. Ce tableau est émouvant, mais un peu compliqué, et plus flamand, ou même plus italo-flamand qu'allemand pur. Toutefois le caractérisme allemand se retrouve dans certaines têtes des apôtres qui s'empressent autour de la Vierge mourante dans son grand lit rouge à baldaquin rouge, les uns apportant l'eau bénite, les autres allumant l'encensoir, d'autres se mettant en prières et se lamentant. Les deux volets représentent, à gauche, saint Georges et saint Nicaise, et sur les revers saint Christophe, sainte Anne; à droite, sainte Christine et sainte Gudule, et sur le revers saint Sébastien et saint Roch. Les figures du revers sont en grisaille, et celles de l'avers aussi brillamment colorées que le panneau principal ont des fonds de paysages tout à fait remarquables et séduisants.

C'est évidemment à l'école de Matsys que se rattache cette peinture, et l'on suppose que le maître qui travaille à Cologne d'environ 1510 à 1530 et par là se rattache à l'école du bas Rhin, fut élève de Jean Joest de Kalkar, puis du grand peintre d'Anvers. Peut-être également fut-il en relations avec Patenir; du moins les rapports que présentent ses fonds de paysage accidentés avec ceux de Patenir le feraient croire. Enfin l'on croit qu'il a travaillé en Italie, à Gênes surtout. Outre les diverses peintures de lui disséminées un peu partout, à Louvain, à Dresde, à Berlin, à Naples, à Francfort, etc., il faut citer un très important triptyque que possède le Louvre; ce n'est pas la forme traditionnelle du triptyque mais plutôt les trois compartiments superposés d'un retable. Le compartiment supérieur, en forme de tympan semi-circulaire, représente *Saint François d'Assise recevant les stigmates*. Le compartiment du centre, le plus important, représente la *Descente de la croix*, et est remarquable par la couleur générale et l'expression des personnages, ainsi que la richesse de leur costume. Le paysage est digne d'attention ; enfin, sur le gradin ou le compartiment inférieur est figurée la *Cène*, et l'on a vu des analogies entre les attitudes des personnages et celles des apôtres dans la *Cène* de Léonard. D'où l'on a cru pouvoir supposer que l'artiste l'avait visité à Milan. En tous cas l'œuvre provient de Gênes où elle était autrefois à Sainte-Marie-de-la-Paix.

Ces diverses influences qui se font ainsi sentir dans les centres artistiques les plus importants indiquent un art qui se cherche encore tout en demeurant très accentué et très puissant. Il y a là quelque indécision, celle-là même qui se fit sentir en Flandre et en Hollande, en France même. Mais l'on remarquera qu'en

Allemagne le phénomène d'assimilation s'opéra de façon toute différente. En France nous avons vu que pour longtemps l'art national épousa l'inspiration italienne et ne l'a jamais complètement éliminée. Dans les Pays-Bas il ne se passa pas moins d'un siècle avant que l'assimilation des éléments étrangers fût



ZEITBLOM. — LA NAISSANCE DU CHRIST.

parfaite et que l'art trouvât sa décisive originalité. En Allemagne au contraire, pendant l'assimilation même de l'influence italienne, la peinture garda un accent spécial, et au moment même où cette influence se fit le plus vivement sentir, où elle fut le moins contestable et le moins déguisée, les plus grands maîtres de l'école se présentèrent, et incarnèrent si brillamment, si chevaleresquement

les plus hautes beautés de la pensée et de la race allemande que l'élément d'importation disparaît, devient tout au moins secondaire.

Au moment que nous étudions et avant de passer à ces maîtres qui abrégèrent et supprimèrent même la période de transition, mais dominèrent si impérieusement leur temps, qu'eux partis plus rien ne paraît intéressant, il nous reste à voir quelques artistes fort beaux et fort dignes.

Bernhard Strigel, formé, semble-t-il, à l'école de Zeitblom est un beau peintre de l'école de Souabe; il a travaillé surtout à Memmingen, puis à Augsbourg et enfin à Vienne. C'est non seulement un excellent peintre religieux, comme le prouvent des tableaux de saints au musée de Berlin, mais aussi un portraitiste de premier ordre. A Berlin encore se trouvent des portraits de l'empereur Henri II et d'Élisabeth de Thuringe, de Jean Cuspinien et sa famille; à Nuremberg, au musée Germanique on admire deux portraits superbes de fermeté dans le dessin, d'harmonie dans la couleur, et un bon nombre de peintures religieuses parmi lesquelles une *Sainte Famille*, partie d'un magnifique retable. Au musée de Munich surtout, des tableaux de sainteté et des portraits superbes, entre autres cette candide et gracieuse *Famille du Patrice Conrad Rehlingen*. Bernhard Strigel serait digne d'une étude très détaillée, si les documents n'étaient pas trop rares et les œuvres trop dispersées.

Il faudrait aussi bien connaître Michael Pacher, peintre et sculpteur dont on n'a malheureusement que deux œuvres authentiques, mais des plus belles, le retable de Saint-Wolfgang et les quatre panneaux de l'autel de Grossmann, près Reichenhall.

Dans le bas Rhin et en Westphalie sont aussi d'intéressants peintres, tels que le *Maître de la vie de Marie* (suite des plus curieuses au musée de Munich); Victor et Henri Dunwege, deux frères et collaborateurs, deux retardataires obstinés, qui dans le premier quart du XVI[e] siècle, du vivant même de Dürer, peignent dans le style du XV[e], l'autel de l'église de Dortmund, plein d'expression quant aux têtes vigoureusement modelées, mais d'une couleur dure, et conservant les antiques fonds d'or; enfin le peintre dit le *Maître de Cappenberg*, d'après la *Crucifixion* de l'église de Cappenberg en Westphalie, et qui travaille sous l'influence des frères Dunwege (Diptyque au musée de Berlin).

Deux hommes nous retiendront un peu plus longuement, bien que nous ayons maintenant assez impatience d'arriver au maître à qui aboutit tout ce lent travail si fécond en œuvres, si fertile en beaux tempéraments. Nous voulons parler du propre maître de Dürer, Michael Wolgemut, et d'un des peintres les plus étranges, les plus variés et les plus passionnants du début du XVI[e] siècle, Mathias Grünewald.

Le maître de Dürer est intéressant à étudier, non seulement pour rechercher dans son œuvre ce qu'il put communiquer à son illustre élève, mais encore en

lui-même, car c'est un beau tempérament de peintre rude et probe. D'aucuns lui reprocheront précisément cette rudesse et regretteront que Dürer ait été élevé à cette école, d'où ce que l'on nomme l'idéal dans la banale acception du mot était banni. Mais c'était justement peut-être cette première éducation qui



HANS SCHULEIN. — JOACHIM ET SAINTE ANNE A LA PORTE D'OR.

dut empêcher Dürer de se méprendre et qui le maintint dans la recherche du caractère vrai, dans le sentiment même de la race, au lieu qu'un autre maître, italianisant, aurait pu, par lui, faire dévoyer complètement l'école allemande. Il est vrai qu'un génie comme le sien a ses prédestinations et que Dürer, avec une autre éducation, eût toujours été Dürer; aussi ces sortes de discussions ont-elles un caractère assez oiseux; mais il n'y a pas lieu, et c'est là tout ce que nous voulions dire, de déplorer que le grand artiste de Nuremberg ait eu

pour maître un homme d'esprit aussi attentif et aussi précis, de métier aussi accompli, et d'activité aussi ardente.

Quoi qu'il en soit, Wolgemut, né dans la première moitié du xve siècle, représente bien l'art allemand et en particulier l'école de Franconie dans son intégrité. École qui se préoccupe moins de charmer que l'école de Souabe, et qui



HANS SCHULEIN. — LA MORT DE LA VIERGE.

préfère l'écriture précise, dure même, à la séduction de l'enveloppe, et le brillant même criard de la couleur, à l'harmonie par trop modulée. On ne sera pas surpris d'apprendre que les grands artistes de cette école ont été aptes à la gravure et même à la sculpture ; leur peinture l'indiquerait. Wolgemut était sculpteur sur bois en même temps que peintre, et la sculpture entrait pour part égale dans les grands retables qu'il fabriquait avec ses élèves.

Cela paraît avoir été un hardi et fort tempérament d'artiste. Dürer a laissé de



MARTIN SCHAFFNER. — DIPTYQUE DE LA CATHÉDRALE D'ULM.

lui dans un âge avancé un portrait captivant qui est une des plus belles choses

du musée de Munich, et ce n'est pas peu dire. Sa figure décharnée, parcheminée, trahit la volonté, le labeur acharné ; l'œil encore clair et vif est d'un pénétrant observateur ; en même temps une dignité règne dans cette énergie implacable, et l'on sent un de ces hommes qui auraient puissamment marqué leur trace si leur destinée les avait poussés dans une autre voie que celle de l'art. En contemplant le portrait de Wolgemut par Dürer, on frémit en pensant à ce que pourrait être un pareil homme réformateur, ou chef d'armée. Il est saisissant, dans sa vieillesse rude et desséchée, avec son petit bonnet de soie noire et son costume noir. La peinture de Dürer est un chef-d'œuvre ; mais le modèle y prêtait.

Wolgemut est un maître profondément germanique, et s'il eut quelque éducation ou préoccupation flamande, cela ne se voit guère ou ne domine pas dans son œuvre. Il tient avant tout au caractère exactement buriné des physionomies et à la richesse de la couleur ; ces deux soins dominants laissent parfois les attitudes un peu gauches et les compositions un peu surchargées de personnages et de détails, à la façon des retables sculptés où les foules s'entassent, où il n'y a jamais trop de choses pour satisfaire la curiosité, exciter la piété émerveillée des bonnes gens. Par là Wolgemut se rattache encore à l'art du moyen âge beaucoup plus qu'à celui de la Renaissance. Mais si l'on examine avec quelle fermeté, avec quelle conscience chaque morceau est gravé, l'honnête métier et la belle matière qui rendent ces choses durablement éclatantes, on n'est plus surpris qu'à pareille école Albrecht Dürer soit devenu un parfait ouvrier.

Les œuvres de Wolgemut ont été conservées assez nombreuses. Les plus importantes sont l'autel de Notre-Dame de Zwickau, représentant la *Vie et la Passion du Christ*, les tableaux de l'église de Schwabach et de Heilbronn près Nuremberg et les grandes figures de saints, grandeur nature, peintes jadis pour l'autel de Saint-Maurice, dans l'église des Augustins, à Nuremberg. Ces figures sont remarquables de tenue et d'une exécution raffinée, et l'on voit que dans les figures de saintes, telles celles de sainte Catherine, de sainte Marguerite, etc., que ce rude et ce vigoureux savait à l'occasion être un tendre et avait un sentiment excellent de la grâce digne et sans fadeur.

Ce magnifique retable a été transporté au musée Germanique de Nuremberg ; le sujet principal est la vie de saint Vitus, et les saints dont nous avons parlé sont les revers des panneaux ; ils se détachent sur un fond bleu. Deux scènes du retable sont exquises : l'une montre saint Luc faisant le portrait de la Sainte Vierge, dans une belle cuisine, comme une bonne ménagère ; l'autre représente saint Vitus dans la fosse aux lions ; ces féroces animaux ont bien un peu l'anatomie et l'aspect de gros caniches, couchés à côté de terrifiants os rongés, mais le saint est admirable, dans sa robe rouge, assis, les mains levées vers le ciel.

Le musée de Nuremberg possède encore d'autres beaux tableaux de Wolge-

mut : un *Christ au jardin des Oliviers*, une *Crucifixion* avec de très nombreuses figures, et divers portraits, parmi lesquels celui du chanoine Schönborn. Au musée de Munich se trouvent aussi quelques importants tableaux du maître,



MATTHÆUS GRUNEWALD.

SAINT ANTOINE L'HERMITE. SAINT SÉBASTIEN.

entre autres une *Résurrection*, un très beau *Christ en croix* avec des personnages, et *Les douze apôtres allant prêcher l'Évangile à travers le monde.*

Si Wolgemut incarne l'école de Franconie dans sa fruste et riche sincérité, on ne saurait dire ce que représente Matthæus Grünewald sinon Grünewald lui-

même, une des plus étranges et des plus fougueuses natures de ces temps complexes. Il vécut dans le même temps que Dürer et Holbein, et il ne ressemble ni à l'un ni à l'autre ; il a des exaltations et des exaspérations, il se jette dans le réel et dans le cruel avec une sorte de rage, qui fait de lui un réaliste, et un mystique pourtant, autrement redoutable et effrayant que l'attentif et sérieux Albrecht Dürer.

On sait peu de chose de sa vie, et tout ce que peut en dire de précis M. O. Eisenmann, le savant directeur du musée de Cassel, dans la judicieuse notice qu'il lui a consacrée, c'est qu'il naquit à Aschaffenbourg et qu'il travailla surtout auprès et au service du cardinal Albrecht à Mayence. On ne croit pas qu'il ait été en rapport avec le mouvement de la Réforme, et ses œuvres au contraire sont toutes inspirées par le catholicisme, mais ressenti de la façon la plus âpre, la plus désespérée pour ainsi dire, et en réalité la plus conforme aux origines de misère et de douleur. Ses principales œuvres conservées sont le tableau du maître-autel d'Isenheim, au musée de Colmar, ainsi que divers autres tableaux ; le polyptyque de *Saint Maurice*, provenant de Halle et maintenant à la Pinacothèque de Munich ; une *Résurrection* au musée de Bâle ; enfin un *Christ en croix* de la collection Habich, à Cassel, récemment acquis par le musée de Carlsruhe.

C'est de cette dernière peinture que M. J. K. Huysmans a tracé une troublante description qui nous fait pénétrer jusqu'au fond de cet âme d'artiste si agitée et si moderne par son tourment même et l'expression de ce tourment.

« Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles. L'aisselle éclamée claquait ; les mains grandes ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches ; les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs ; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes.

« Le supplice avait été épouvantable, l'agonie avait terrifié l'allégresse des bourreaux en fuite.

« Maintenant, dans le ciel d'un bleu de nuit, la croix paraissait se tasser, très basse, presque au ras du sol, veillé par deux figures qui se tenaient de chaque côté du Christ : l'une, la Vierge, coiffée d'une capuce d'un rose de sang séreux, tombant en des ondes pressées sur une robe d'azur à longs plis, la Vierge rigide et pâle, bouffie de larmes qui, les yeux fixes, sanglote, en s'enfonçant les ongles dans les doigts des mains ; l'autre, saint Jean, une sorte de vagabond, de rustre basané de la Souabe, à la haute stature, à la barbe frisottée en de petits copeaux, vêtu d'étoffes à larges pans comme taillées dans de l'écorce d'arbre, d'une robe écarlate, d'un manteau jaune chamoisé, dont la doublure, retroussée près des manches, tournait au vert fiévreux des citrons pas mûrs. Épuisé de pleurs, mais plus résistant que Marie brisée et rejetée quand même

debout, il joint les mains dans un élan, s'exhausse vers ce cadavre qu'il contemple



MATTHÆUS GRUNEWALD. — LA NATIVITÉ.

de ses yeux rouges et fumeux et il suffoque et il crie, en silence, dans le tumulte de sa gorge sourde...

«... Certes, jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils; jamais peintre n'avait brossé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous. C'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes... »

Mais « ces visages d'abord si vulgaires resplendissaient, transfigurés par des excès d'âmes inouïs. Il n'y avait plus de brigands, plus de pauvresse, plus de rustre, mais des êtres supraterrestres auprès d'un Dieu.

« Grünewald était le plus forcené des idéalistes. »

Après cette saisissante page que malheureusement nous abrégeons, nos descriptions paraîtraient insuffisantes. Pourtant il faudrait noter la magnificence de fête du *Saint Maurice et Saint Érasme* au musée de Munich; le *Crucifiement* du musée de Colmar, avec son saint Jean soutenant Marie pâmée, blanche, éperdue, son Christ ensanglanté, terrible, sa Madeleine criant et se disloquant les doigts au pied de la croix, son saint Jean barbu montrant le supplicié d'un geste si dramatique, son paysage désolé et glacial; il faudrait au contraire l'opposer, à une *Annonciation* et sa ravissante Vierge agenouillée environnée d'un tourbillon d'anges musiciens, un Grünewald plein d'une tendre allégresse. Mais c'est assez pour avoir donné envie d'aimer et d'étudier ce maître exceptionnel.

CHAPITRE V

Nuremberg. — Albrecht Dürer, son œuvre et son caractère. — Son maître Wolgemut. — Ses voyages. — Le peintre. — L'artiste. — Le graveur. — Le dessinateur. — Son rôle et sa place dans l'école allemande.

Nuremberg est redevenue une ville active, commerçante et prospère. Parmi ses diverses spécialités, Albrecht Dürer lui rapporte de grosses sommes. Des milliers de voyageurs, chaque année, viennent pour lui, pour voir de ses œuvres, et surtout le milieu même où il pensa et peina. On visite sa maison, qui est devenue un petit musée, on le retrouve au vaste et magnifique Musée Germanique, et une promenade à travers la ville, autour de la ville, dans les environs, permet sans grand effort d'imagination, tant tout cela est bien conservé, et bien entretenu, de retrouver sa pensée même, ses modèles, des tableaux tout faits... mais que personne ne peut plus refaire.

Avec une rare intelligence, artistique non moins que commerciale, les Nurembergeois ont gardé et maintiennent le caractère et la couleur de leur ville telle qu'elle fut au temps de considérable prospérité où leurs ancêtres laissèrent végéter assez péniblement une des plus étonnantes intelligences graphiques de tous les temps, et un des plus parfaits ouvriers. Aussitôt abandonnées les banalités inévitables d'une gare, d'un square, d'un bureau de poste, sagement placés au dehors de la ville même, et cela ne demande que peu de minutes à passer, l'on franchit la massive et imposante porte de la Vierge, la *Frauenthor*, et l'on se trouve sans transition dans un décor.

Ce décor à la vérité, l'extérieur de la ville, avec ses murailles et ses tours, l'annonçait dès le débarquement, mais on ne l'aurait pas cru si complet. Toutes les maisons sont anciennes ou pastichées, et le plus souvent, il n'est pas aisé de distinguer à première vue les pastichées des anciennes, tant celles-ci sont bien préservées, tant celles-là sont fidèlement copiées. Ce sont maisons à pignons découpés bizarrement, à poutres apparentes, à curieuses consoles, à fenêtres en culs-de-bouteilles ou en petits plombs, à enseignes fantaisistes et dans le vieux

style, fers forgés découpés, emblèmes commerciaux, bras étendus, bottes ou gants, figurines naïves. Ces demeures sont toutes faites pour être peintes ou sont sorties de tableaux anciens, on ne sait pas au juste, mais on incline pour la seconde supposition, puisqu'elles ont été si bien peintes jadis, dans les petits fonds de paysages, et que maintenant, les peintres ont d'autres visées et ne s'intéressent plus à ces modèles. Elles sont elles-mêmes bariolées plaisamment. Les commerçants ou bourgeois riches ont le luxe de décorations historiées; les plus humbles habitants se contentent des tons unis et du simple pittoresque des lignes, de la structure.

Les rues conduisent tout naturellement le voyageur aux points les plus curieux, aux places les plus ravissantes, les plus prévues, et pourtant toujours les plus inattendues, par exemple à cette belle église de Saint-Laurent, avec sa fontaine de bronze, mythologique, païenne, morale, allégorique, des Vertus, où l'eau jaillit des seins de bronze des femmes; ou bien encore, à la place de Notre-Dame où se dresse la *Frauen Kirche*, avec son entourage de vieilles maisons, ses bibelots amusants, comme la fontaine du bonhomme aux oies, l'animation archaïque de son marché, car le *marché* dans toute ville, par son caractère de simplicité et de vie vraie, est ce qui reporte le plus aisément l'imagination aux temps disparus; ou bien enfin la place et l'église de Saint-Sébald, extérieurement et intérieurement un véritable musée de la sculpture de la Renaissance allemande.

Tout cela se suit, s'enchaîne; et en chemin ce sont des surprises et des divertissements de l'œil, des maisons majestueuses ou futiles, un pont qu'on traverse, une rivière tranquille comme un canal et qui a l'air d'être vénitienne au centre de la ville, hollandaise dans le faubourg Est où elle se divise pour contourner une île flanquée d'un îlot. Dans ces faubourgs, ce sont des métiers et des pauvretés, mais les métiers, fer, ou bois, ou cuir s'exercent dans des boutiques pittoresques et les pauvretés ont des allures bibliques, à ce point qu'on se demande si ce n'est pas encore là une partie du riche décor, et si ce n'est pas comme le reste, réglé par les municipalités ou par l'intelligence syndiquée des commerçants.

Des émotions nouvelles — car tout ceci est émouvant non moins qu'amusant, — sont réservés à celui qui fait à pied, sans la suppliciante niaiserie d'un guide, le tour de la ville à l'intérieur des remparts. Il s'y trouve des corruptions actuelles et des majestés passées; des maisonnettes équivoques font face aux noirs et sombres murs, aux portes à tours pointues, à superflus mâchicoulis; à un moment l'on passe devant le musée Germanique délicieusement « arrangé »; à un autre, on traverse la Pegnitz et c'est une échappée de verdure sombre qui se mire dans l'eau, des paysans, des ouvriers, qui viennent ou s'en vont lourdement par cette porte près de l'eau, et plus loin encore, dans le voisinage d'un château, d'un burg imposant, c'est, tout contre les remparts, la maison d'Albrecht Dürer

où l'on ne peut entrer sans un profond et douloureux respect. Elle n'est point absolument pauvre d'aspect; c'est une bonne petite maison un peu massive, peinte en rouge sombre, avec un toit noir, des fenêtres à petits plombs. Entre autres pièces, il y a un atelier au rez-de-chaussée, atelier sombre, pas grand,



WOLGEMUT. — LE CHRIST AMENÉ DEVANT PILATE.

et qui prend jour par une assez étroite baie, haut placée ; une pièce plus grande et plus éclairée est à un étage supérieur ; on y a installé des gravures, des reproductions de dessins, des livres, des souvenirs divers. Les autres chambres ne sont guère vastes ; et en somme si c'est une demeure enviable pour un petit rentier sans ambition, pour un bon bourgeois pourvu de quelque emploi secon-

daire, c'est un assez médiocre séjour pour un artiste magnifique, à imagination fulgurante, beau et spirituel autant que savant, de cerveau aussi richement meublé que de main habile à créer des objets précieux, pour un maître en un mot qui était accueilli comme un grand seigneur par les artistes des pays où il voyageait, et récoltait de la gloire au dehors, plus que de l'argent, mais qui, dans sa ville, était plus dédaigné que le dernier hobereau, moins considéré par ses proches qu'un marchand de grains ou de toiles.

C'est pourtant là que fut accomplie à peu près toute cette œuvre qui dégage encore un si beau rayonnement, et qui est d'un enseignement si vaste et si complet; c'est là qu'un esprit vraiment élevé, humain, médita et créa. La ville qu'il glorifiait pour l'avenir, avait l'égoïsme des heureux; elle était une des plus puissantes de l'Allemagne et de l'Europe, et elle ne se préoccupait point outre mesure d'un bon ouvrier qui faisait patiemment des portraits et des tableaux de sainteté pour les gens riches qui les lui payaient; les gens qui vont à leurs affaires, à leurs ambitions ou à leurs plaisirs n'avaient pas à intervenir dans la question de savoir si cet ouvrier trop épris de sa besogne et trop mauvais calculateur, dépensait à une œuvre dix fois plus de temps et de force que cette œuvre ne lui faisait rentrer d'écus. Les seigneurs et les bourgeois vivaient leur vie, Dürer vivait la sienne, et ce n'est que beaucoup plus tard que le temps fait les comptes.

Toutes ces choses sont très simples. Albrecht Dürer est un admirable ouvrier; cet ouvrier a traduit par la peinture, la gravure et le dessin, les choses et les êtres qui étaient sous ses yeux, et, comme il s'est trouvé qu'il était en même temps un homme de cœur, et doué de pensée et d'imagination supérieures, les images qu'il a tracées avec beaucoup de savoir et de soin, sont des spectacles de drame ou de grâce, de douceur ou d'effroi surnaturel, ou enfin, des effigies d'êtres si réelles et si nettes, que l'âme y demeure comme dans des choses vivantes, spectacles devant lesquels des millions d'humains, depuis près de quatre siècles, se consolent ou méditent. Il n'y a pas d'autre mécanisme de l'œuvre d'art.

Dürer a pu peindre les aspects seigneuriaux ou rustiques de son temps avec les grandes légendes religieuses pour thème, et nous avons vu qu'une promenade de touriste dans Nuremberg permettait à ceux qui aiment ces mirages d'évoquer, avec des facilités spéciales, l'atmosphère même qu'il respira au XVIe siècle. On peut compléter le tableau, et alors, il n'y manquera plus une touche, en parcourant le pays environnant, ou en examinant les êtres qui vont par les rues. La terre n'a pas sensiblement changé; des montagnes avec des verdures sombres, ou avec des burgs audacieusement perchés, ou des masures, des fermes aussi royalement entourées d'espace et de verdure que des châteaux, les maisons, un peu en chalets, donnant en rustique ce que les demeures de

Nuremberg même donnent en citadin, des lointains curieusement découpés et détaillés, des eaux serpentantes, enfin les paysages mêmes qui servent de fond aux *Nativités* ou aux *Ensevelissements*, et qui apparaissent aussi nets et aussi clairs, car dans la belle saison, l'Allemagne est très lumineuse et très gaie. Quant aux hommes et aux femmes que l'on voit aller et venir, ils ont conservé la race et le type, la stature et l'allure, et à quelques différences de costumes près, c'est merveille que de les rencontrer descendus d'un tableau de Dürer, signé et daté,



WOLGEMUT. — SON PORTRAIT PAR DURER.

avec son authentique monogramme, et de pouvoir comparer dans le détail, de blondes et roses vierges, pensives et robustes, des apôtres magnifiquement découplés, à la chevelure bouclée, aux épaules larges, ou de puissants et bien nourris bourgeois, qui ont toute la santé et la respectabilité nécessaires pour assister en beaux habits bien drapés et fourrés, à la mise du Christ au tombeau, à l'évanouissement des saintes femmes, ou à la vie précaire d'Albrecht Dürer, sans y rien comprendre.

Mais il est temps d'arrêter ces impressions générales, faites toutefois pour bien préparer à goûter l'œuvre et à suivre la carrière du peintre. La carrière se

compose d'un petit nombre de faits, répartis sur beaucoup de travail. N'est-ce pas ce que nous avons vu déjà à propos des plus grands en d'autres pays? Albrecht Dürer naît en 1471, à Nuremberg; son père est un orfèvre et il apprend d'abord le métier; il a même d'excellentes dispositions, lorsqu'il annonce qu'il préfère se consacrer à la peinture. Le père, à qui la vie a été assez dure, qui est chargé de famille, et tient aux choses pratiques, n'est pas enchanté de cette déclaration de vocation ; toutefois, il envoie le jeune Albrecht à l'atelier le plus célèbre et le plus connu, celui de Wolgemut, en 1486. Ainsi Dürer a depuis ses plus jeunes années été initié à l'art et au métier ; avec ce que nous savons du rapport étroit de ces deux mots, avec ce que nous avons dit à l'occasion de Matsys devenant de ferronnier imagier, nous n'aurons point d'étonnement de voir la prodigieuse sûreté de main de notre artiste ; nous ne serons émerveillés que des résultats eux-mêmes, mais nous nous garderons de mal interpréter la manière dont ils furent obtenus. Le métier d'orfèvre, par ce qu'il exige de connaissance de la forme, de talent précis dans l'exécution, fut toujours une excellente préparation à la pratique des arts purement graphiques ou plastiques; nous verrons que quelques-uns des plus beaux maîtres italiens ont eu cette éducation ; elle a été chez nous-mêmes, celle d'un des plus grands sculpteurs, Barye, et il est malheureux pour beaucoup de peintres modernes qu'ils n'aient pas commencé par cet apprentissage. Le mécontentement du père de Dürer venait donc simplement de ce qu'il voyait son fils abandonner une affaire toute faite qu'il espérait lui passer, pour un métier différent et de plus hasardeuse réussite.

Après les trois ans passés chez Wolgemut, Albrecht Dürer complète son éducation par des voyages. Il visite le haut Rhin et Venise, pendant encore trois ou quatre années; cela encore a beaucoup d'importance pour très bien comprendre la formation de ce talent. Les voyages à travers l'Allemagne et l'Alsace l'initient à l'art de sa race, lui font voir les œuvres des grands maîtres allemands, dont l'admiration était certainement conservée chez Wolgemut; puis l'Italie, après cette première éducation, ne peut pas le gâter, mais seulement l'enrichir; il reviendra avec des notions nouvelles sur la couleur, sur la forme même, et il s'efforcera de les appliquer tout en demeurant foncièrement Germain de première mise.

A son retour, en 1490, un autre événement se produit qui n'a pas moins d'influence, mais au point de vue purement privé, sur sa carrière ; son père lui fait épouser Agnès Frey, une femme belle plus qu'intelligente, et qui paraît avoir contribué à le maintenir dans cette vie mesquine dont il ne sortit guère. Les biographes ont discuté, pièces en mains, sur le véritable caractère de la femme de Dürer ; les uns ont adopté la version ancienne qui la montre acariâtre, tyrannique et avaricieuse ; les autres ont pensé prouver qu'elle avait été en

grande partie calomniée, et qu'en somme « elle n'avait point été si méchante que cela ». Il reste toutefois le témoignage très nettement accusateur de Pirkheimer, qui fut l'ami intime de Dürer, et il demeure toujours démontré à tout le moins



ALBRECHT DURER. — JÉSUS-CHRIST PRENANT CONGÉ DE SA MÈRE.

que si Dürer ne trouva pas positivement l'enfer chez lui, il n'y trouva pas non plus un bonheur exemplaire. Mais ce serait trop insister sur ces affaires de ménage, quoi qu'on puisse imaginer Dürer libre, et obtenant, grâce à ses personnelles séductions, de grands travaux auprès des souverains, au lieu de quelques portraits et quelques suites d'estampes.

Dürer, en effet, n'a pas été favorisé non plus de ce côté, et d'ailleurs les grands artistes allemands de la Renaissance ne trouvèrent guère un appui fastueux comparable à ceux que les artistes italiens obtinrent de leurs princes ou de leurs papes. L'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, fut à peu près le seul prince allemand qui commanda quelques tableaux au maître de Nuremberg; l'empereur Maximilien I[er] ne lui fit guère, semble-t-il, peindre que son portrait, et exécuter les dessins pour une suite de gravures sur bois, Charles-Quint lui fit continuer une assez modique pension; enfin Dürer a écrit lui-même que dans l'espace de trente ans, sa ville ne lui a pas commandé en tout pour plus de cinq cents florins de travaux.

« Quoique j'aie rudement travaillé de mes mains, a-t-il écrit, je n'ai pas eu la chance de gagner beaucoup. »

Dans son âge mûr et déjà quasi universellement connu, toute sa fortune consiste en « un mobilier assez bon, une bonne garde-robe, un atelier bien monté, une garniture de lit, des coffres et des bahuts, et pour une centaine de florins du Rhin de bonnes couleurs ». C'est en somme une médiocre fortune; des discussions d'intérêt, où la plupart du temps il se trouve mal payé, ou même exploité et lésé, encombrent sa correspondance; les couleurs coûtent cher de son temps et il ne les ménage pas pour faire de la belle peinture à son gré; enfin, lorsqu'il meurt, il ne laisse que six mille florins; encore est-ce parce que la vente de ses estampes lui a rapporté un peu plus que de coutume dans les dernières années. Ce n'est jamais la misère noire, mais c'est la gêne perpétuelle, de même que sa maison n'est point une bicoque, mais n'est point non plus l'habitation d'un homme heureux et opulent.

A part les dates de ses principales œuvres, la biographie de Dürer ne nous fournira plus que deux faits d'une certaine importance; ce sont deux voyages. L'un fut entrepris en 1506 ; Dürer partit pour Venise, où il séjourna environ un an; il visita alors également Bologne, Padoue, Mantoue; cette dernière ville spécialement pour rendre visite au grand Mantegna, qui avait manifesté le désir de le connaître et que lui-même admirait extrêmement; mais, lorsqu'il arriva, le Mantegna venait de mourir. A Venise, la bienveillance de Gentile Bellini lui fut précieuse, et le vieux maître semble avoir noblement protégé et défendu ce jeune « Tedesco » que les autres artistes, jaloux, ne ménageaient point et critiquaient sournoisement. « J'ai beaucoup d'amis parmi les Welches, écrit Dürer, qui m'ont averti de ne pas manger ni boire avec leurs peintres parmi lesquels j'ai beaucoup d'ennemis. Ils contrefont mes ouvrages dans les églises et partout où ils peuvent les avoir; après ils les dénigrent et disent que ce n'est pas « antique » et que cela ne vaut rien. Mais Giam Bellini m'a loué en présence de beaucoup de gentilshommes. Il est venu lui-même chez moi; il m'a prié de lui faire quelque chose, et il veut bien me le payer. Tout le monde me dit que c'est

un homme pieux, de sorte que je suis plein d'affection pour lui. Il est très vieux, et c'est encore lui le meilleur dans la peinture. »

Ce sont là quelques-unes des rares et vraies consolations qui purent le payer de ses peines. Son autre voyage lui valut encore de ces flatteurs témoignages ; ce fut en Flandre, pendant les années 1520 et 1521. Il avait entrepris cette



ALBRECHT DURER. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

expédition pour tâcher de vendre des estampes, et il ne recueillit en aucune façon le profit qu'il avait espéré, mais les artistes de Gand, d'Anvers et de Bruxelles l'accueillirent avec beaucoup d'enthousiasme et le fêtèrent le plus magnifiquement qu'ils purent.

Dürer fit également un voyage en Suisse, et peut-être connut-il Holbein à ce moment. Il y a en faveur de cette idée quelques présomptions tirées de

notes de voyage et d'illustrations d'Érasme analogues à celles que fit Holbein, mais ce n'est pas démontré.

Dürer mourut en 1528, après une maladie de consomption. L'on voit par le résumé de cette vie peu brillante et de ces efforts médiocrement récompensés, sinon par le plaisir que le travailleur peut trouver dans son travail même, que Dürer a été le type le plus parfait peut-être, du patient ouvrier qui laisse une œuvre précieuse. Il s'en doute, il le sait, il y met toute sa pensée, mais il n'en recueille pas les fruits. Cette œuvre n'est pas belle seulement par la qualité de la matière et l'accompli du travail; elle l'est aussi parce que l'artiste était un homme rare, qui avait une faculté de voir avec pénétration, et de penser avec profondeur dans la langue même de son métier, de penser avec des lignes et des couleurs.

Ce regard qui perçoit et mesure et pèse si bien les objets, nous a été conservé par Dürer lui-même, nous sommes à même de l'étudier, de l'interroger tout le temps que nous voulons, et ce n'est pas un des moins troublants et des moins hauts exemples de la sorte de survie que crée l'art. Nous sommes en contact direct avec ce regard, nos yeux le touchent et s'en pénètrent, dans deux portraits que le peintre a faits de lui. L'un, celui du musée de Florence, est séduisant au possible, paré qu'il est des grâces fières d'une jeunesse ennoblie de labeur ; il montre Dürer en équipage assez élégant, costume recherché et mine assez heureuse; il est daté de 1498 ; la tête est fine et élégamment portée : Dürer était beau, et il était fier de sa beauté. Mais le second portrait que possède la Pinacothèque de Munich, est bien plus précieux et nous met en bien plus réelle communication avec la pensée même de l'homme, grâce à la surprenante sincérité du peintre. On dirait que ces deux années (le portrait est daté de 1500) ont apporté une maturité à ce jeune et grave visage. Le spectateur est placé face à face avec le maître sans aucun artifice ; il n'y a pas de fantasmagorie et tout est écrit, jusqu'au plus menu détail, en pleine lumière. Les longues boucles blondes retombent sur ses épaules, de chaque côté du visage qu'elles encadrent d'or onduleux. Le front, les joues, sont énergiquement modelés, quoique par insaisissables transitions, car l'œuvre est un prodige de patience et de fini, sans pour cela rien perdre en style et en force, comme cela se voit presque toujours dans les œuvres trop minutieuses ; mais ici la peinture atteint le précieux d'une pièce d'orfèvrerie, ou d'une sculpture en métal rare, où le plus subtil détail, la plus délicate facette vient contribuer à la beauté d'un ensemble que l'artiste n'a jamais perdu de vue. Une main est appuyée sur la poitrine, main nerveuse et robuste, main parlante, apte aux besognes qui demandent précision, dextérité et décision. Il y a une netteté et une pureté parfaites dans la bouche saine, aux lèvres fermement appuyées l'une sur l'autre, et qui disent, comme tout le reste, la volonté, l'esprit et la bonté. Mais ce sont les yeux qui revivent encore avec le

plus d'éclat et de mystère clair. Ils sont directs, limpides ; le regard que portent



ALBRECHT DURER. — LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE.

en avant ces prunelles transparentes dit une conscience admirable et une prise

sûre de possession des choses. Jamais de pareils yeux ne se sont détournés dans une arrière-pensée et n'ont fui la pleine lumière; jamais pour mentir, ils n'ont cherché un refuge sous un clignotement de paupières, ou battu en oblique retraite. Ils disent la vérité et l'honnêteté profonde, et ils apportent au cerveau qui habite ce large et solide front leur propre lumière et l'exacte notion qu'ils ont conquise des choses et de l'esprit qui les anime.

L'homme qui s'est ainsi dépeint, sans fatuité et sans flatterie, mais qui a ainsi décrit son visage avec le même soin qu'un joyau, était tout ce que dit cette effigie; il était bon et confiant sans cependant être dupe, mais sa dignité et sa fierté l'empêchaient de porter contre les dénis de justice ou les refus d'honneurs dus, des revendications qui lui auraient pris du temps utile à sa besogne. Il était d'esprit sérieux, grave même, et d'une pureté qui l'induisait parfois en rudesse; mais dans les relations habituelles, il était doux et modeste, savait badiner avec un vif agrément; c'était plaisir de l'entendre parler, car il avait eu toujours grand soin de se meubler de savoir, et les choses qu'il disait étaient aussi sensées qu'elles étaient originales. Cet esprit se trouvait de plus, relevé de sensibilité et d'ardeur. Les mystères et les drames religieux, ou les spectacles fantastiques que Dürer a peints ou gravés, il en avait ressenti vivement la tristesse ou l'effroi, et il allait jusqu'à dessiner avec précision et à rehausser de couleurs, un songe qui l'avait frappé. Si sa sensibilité, sous la forme inconsciente, laissait en son esprit d'aussi vives traces, que l'on juge de la netteté avec laquelle elle devait lui communiquer les images, lorsqu'il posait sur les objets réels ce regard droit et lumineux. L'ardeur, d'autre part, de son intelligence, et ce côté généreux qu'il apportait en tout, l'induisit dans les dix dernières années de sa vie à se passionner pour la Réforme, puis, tout à fait vers la fin, à s'en désintéresser lorsqu'elle lui eut donné la déception et qu'il eut été témoin de ses excès même à Nuremberg. Mais cela encore ne saurait nous arrêter, et ne peut être donné qu'à titre d'indication; il est bien préférable pour nous de nous en tenir à l'homme qui voit vrai, et qui réalise avec souplesse et force, et tout cela se trouve raconté par ce portrait, où l'homme d'étude et de méditation ne pourra jamais se lasser d'étudier ces yeux franchement ouverts et cette longue main d'ouvrier raffiné.

Car cette main a une très grande importance, Dürer étant aussi habile ouvrier qu'un esprit clairvoyant et une imagination créatrice. Le long entraînement auquel elle a été soumise depuis les années d'enfance dans la boutique de l'orfèvre, les exercices constants que lui a joyeusement imposés l'artiste lui ont à la fin donné la faculté de tout exprimer, par les moyens les plus compliqués ou les plus simples, à son choix, par les plus rapides ou par les plus patients. Elle peut d'un trait, d'un accent infiniment délié et jeté à coup sûr, indiquer le caractère dominant d'un visage, et en quelques traits de ce genre, la

construction complète de ce visage à jamais fixé vivant; ou bien avec une merveilleuse propreté suivre les mille détails du plus surchargé des paysages,



ALBRECHT DURER. — LE GRAND CHEVAL.

des architectures les plus déconcertantes, les scènes bien ordonnées malgré le nombre, les attitudes et les expressions des personnages. Il lui est loisible de graver le cuivre avec une finesse plus grande encore que celle du prestigieux

Martin Schongauer, ou aussi de graver plus largement, et plus naïvement le bois (car Dürer était apte à graver lui-même sur bois les dessins que le plus souvent selon l'usage taillèrent des artisans spéciaux); puis, de là, exécuter de beaux et parfaits dessins à l'encre noire ou à l'encre de couleur, ou à la pointe d'or sur papier couché de rouge ou de vert avec des rehauts de blanc, ou gouacher miniaturalement un parchemin avec une délicieuse finesse, ou ciseler une poignée d'épée, comme Dürer le fit pour Maximilien, ce dont on aurait grand tort de plaindre l'artiste et de blâmer le souverain; ou à sculpter une figure ou un bas-relief en bois ou en pierre tendre; ou enfin parfaire une belle peinture, comprenant des figures bien établies, bien étudiées, bien pensées, et pour cette opération employer savamment et généreusement, coûte que coûte et rapporte que rapporte les panneaux du plus beau bois, les plus excellents pinceaux, et les couleurs les plus durables, les plus chères, comme cet outremer qui de son temps est encore fort onéreux pour les peintres et sur l'emploi duquel il ne triche pas.

C'est par les dessins et les gravures de Dürer que l'on a le plus de facilité de l'étudier, car les gravures se trouvent au moins en partie dans les bibliothèques des grandes villes, et des dessins il a été fait d'excellentes reproductions facsimilaires, tandis que les peintures sont rares, et il faut voyager, surtout en Allemagne et en Autriche pour les voir et les bien comprendre, les photographies n'en donnant qu'une très incomplète et inexacte idée. Les dessins de Dürer avec ceux d'Holbein et de deux ou trois maîtres italiens, sont parmi les plus précieuses feuilles de papier faisant partie des trésors communs à l'humanité entière. Ils dégagent en effet un maximum d'art sans le secours d'aucune ruse; et ils causent les plus grandes surprises, sans qu'aucun moyen de surprise ait été employé; ils doivent tout au mécanisme admirable d'un esprit dirigeant et d'une main agissante, le sujet même finit souvent par n'être pour presque rien dans l'intérêt puissant qu'ils inspirent; car un arbre, un simple caillou, un museau de veau, avec ses narines noires et humectées de mucus, dessinés par Dürer soit simplement au trait, soit rehaussés d'un peu d'aquarelle deviennent des exercices stupéfiants. A plus forte raison lorsque l'intérêt de la conception s'ajoute à cette exécution magistrale autant qu'elle est simple, lorsque par exemple, il étudie un fragment pour une grande composition, ou qu'il fait un portrait à la pointe, au fusain, ou au crayon noir, ou invente une ornementation, ou enfin fait surgir un paysage.

Les paysages dessinés d'Albrecht sont prodigieux à la fois par l'exactitude de leurs détails et par leur vaste atmosphère; nous en avons deux au Louvre, qui donnent, quoique simples et infimes notes de calepin, l'idée de ce qu'il peut faire en ce genre. Mais lorsque l'on voit les feuilles plus importantes qu'il a dessinées, par exemple cette admirable *Tréfilerie* du musée de Berlin, ou certaines



ALBRECHT DURER. — LA VIERGE AU SINGE.

vallées vues de haut, avec leurs forêts, leurs maisonnettes, leurs burgs, on demeure ému et confondu de tant de largeur obtenue par tant de fidélité ; il y a encore au musée de Brême une vue de Trente, des études d'arbres admirables ; au British Museum, dans la collection Malcolm, un lac bleu entouré de sombres pins, qui par la franchise audacieuse, la vivacité des couleurs, fait penser à une incomparable estampe japonaise.

Au même musée encore, il y a des documents dessinés qui ne sont pas moins étonnants : ce sont des études de *Feld's formation*, ou de couches géologiques : quand il a rencontré dans ses voyages quelque profond gouffre, quelque longue déchirure de carrière, montrant superposées des couches de rocs, de terre, de sable, de terre encore recouverte de verdure comme d'une peau, et tout cela tranché comme une chair vive laissant voir à nu les épaisseurs de muscles, l'artiste a vite dessiné et gouaché cela avec un intérêt passionné, notant la moindre anfractuosité, maintenant les divisions principales, reproduisant textuellement les colorations rouges ou jaunes ou ardoisées des stratifications, et cela devient palpitant comme un organe, parlant comme un visage. Que cela donne la mesure de l'avidité que Dürer apportait à savoir, et fasse comprendre comment il pouvait être parvenu par l'attention, à donner à un portrait une vie capable de traverser les siècles.

De ces portraits on ne saurait faire ici le catalogue ; il y a des fusains d'un jet et d'une ampleur extraordinaires ; les plus humbles ou les plus oubliés des modèles y sont attirants comme les plus illustres. Maximilien, empereur, n'y retient pas plus longtemps la pensée que maître Hyeronimus, architecte d'Augsbourg, ou que la mère de Dürer à l'âge de soixante trois ans, admirable portrait de vieille, ridée, repliée sur elle-même, méditative, ou enfin que la bien en chair Agnès Frey, qui fit souffrir l'artiste. Dans des essais de composition, le *Christ* sur papier vert du Louvre, par exemple, le Dürer lettré et philosophe s'affirme ; dans des recherches de proportions et d'anatomie, l'homme acharné à se rendre compte s'exerce pour lui seul ; dans des compositions jetées sur le papier se trouve la préoccupation du rythme, qui ne lui a pas été plus étrangère que celle de la forme et de l'expression ; il faudrait par exemple, citer encore, comme procédant de tout cela un des dessins de Dürer qui est peut-être de tous le plus moderne d'aspect et d'exécution, une représentation à la plume d'un *Bain de femmes*, au musée de Brême, où se pressent à côté de corps élégants et jeunes, les écroulements de chairs et de rides des matrones sexagénaires, études de déformations charnelles, non moins curieuses que les études de déformations géologiques.

Pour les gravures, non seulement nous ne tenterons pas de les cataloguer, mais encore nous ne décrirons même pas les plus célèbres, car d'abord elles sont devenues familières à ceux qui ont la plus superficielle éducation, puis, parce

que l'étude que nous en ferions ici serait ou trop longue, ou forcément trop brève. La *Mélancolie*, le *Cavalier et la Mort*, intrépide et calme au milieu des effrayantes rencontres, les *Sorcières;* les scènes de la *Passion;* celles de la vie de la Vierge; la *Némésis*; l'*Enlèvement d'Amymone;* le *Saint Jérôme dans sa maison*, une bonne maison avec large verrière en culs-de-bouteilles, de bons



ALBRECHT DURER. — LA MISE AU TOMBEAU.

meubles de bois bien taillés, une tête de mort, des livres, un pupitre, le lion couché familièrement à côté du chien domestique, une belle coloquinte pendue au plancher, une chambre enfin où Dürer n'aurait pas été mal à l'aise pour faire de la gravure; le *Saint Jérôme agenouillé* dans un paysage abrupt; les grands bois de l'*Apocalypse*, ceux de la suite des *Triomphes de Maximilien*, tout cela est connu ou doit être connu bien vite. Par le sentiment romantique, je veux dire de tristesse, de philosophie, d'imagination, de naturel et de légendaire mêlés,

les gravures de Dürer ont exercé une des plus profondes influences sur la pensée française au milieu de ce siècle. L'on pourrait comparer cette influence à celle de Shakespeare ou de Gœthe, et le *Cavalier et la Mort* ou la *Mélancolie*, ont mis en mouvement des imaginations, des nerfs, déterminé des conduites de vie à l'égal d'*Hamlet* ou de *Faust*. Peut-être maintenant ce côté de l'œuvre nous est-il plus indifférent, et la voyons-nous plus sensément, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour une merveille d'exécution, et de goût original ; c'en est faire un suffisant éloge que de dire la curiosité des types et des ajustements, la merveilleuse finesse des paysages, le prodigieux métier de graveur, qui jamais ne se trompe, et réalise les plus inouïs tours de force avec la plus alerte légèreté ; en un mot le métier finit par nous passionner presque plus que le sentiment. D'autres temps pourront rétablir l'équilibre au profit de l'imagination ; mais ce n'est pas le nôtre qui a ce droit, car malheureusement un tel métier s'est perdu. D'ailleurs ceux qui jugeront qu'il vaut la peine d'entreprendre le voyage pour bien connaître Dürer peintre, et nous sommes de ceux qui pensent ainsi, pourront devant les tableaux de Munich, de Dresde, de Berlin, de Vienne ou de Nuremberg, goûter pleinement le magnifique équilibre du sentiment et du métier.

Ici tout est richesse ; mais il faut faire la part des altérations, des dispersions, et aussi des circonstances dans lesquelles Dürer peignit, ou ne peignit pas comme il l'aurait voulu. Il voulait en effet, peindre avec un extrême soin ou ne pas peindre. Aussi ses œuvres peintes sont-elles relativement peu nombreuses, forcé qu'il fut souvent de renoncer momentanément à ces travaux pour les estampes qui le faisaient vivre, et vu le temps que lui demandait un tableau. Encore faut-il se garder d'accepter sans contrôle diverses attributions hasardeuses et ambitieuses qui règnent au bas de plus d'un portrait ou de plus d'une Vierge, dans les musées et dans les collections. Pour Dürer, comme pour Rembrandt, et comme pour bien d'autres, il y a tant de garanties devenues officielles et qui sont des diffamations.

Le musée de Munich est un des plus riches et celui même qui contient les plus fières œuvres de Dürer. Nous avons parlé de son portrait révélateur, et de celui du vieux Wolgemut. Ils sont en vérité la clef de Dürer en tant que peintre. Ils disent l'observateur et le penseur et l'ouvrier également admirables. D'autres portraits ne sont pas moins soignés, mais moins émouvants : ceux d'un certain Oswolt Krell, d'un jeune homme, et du célèbre et riche citoyen d'Augsbourg Jacob Fugger. Deux autres portraits ont une allure toute spéciale, et conduisent tout naturellement à l'appréciation du peintre arrangeur de pittoresques costumeries, préface aux grandes pages d'histoire et de pensée. Ce sont les effigies des Patriciens Stéphan et Lucas Baumgartner, tous deux magnifiquement vêtus et harnachés, deux portraits en pied de riche et légendaire allure, où l'on voit les deux gentilshommes en costume rouge et armure, la lance ou l'épieu au poing,

ALBRECHT DUREB. — LA MÉLANCOLIE.

et se tenant près de leur cheval. Ces deux fières images, qui suggèrent des idées de force et de noblesse antique, sont les volets d'un tableau de sainteté et l'ensemble de ce triptyque était nommé l'autel Baumgartner, placé jadis en l'église Sainte-Catherine à Nuremberg.

Le panneau central, une Nativité, est un des plus tendres et un des plus typiques tableaux du maître. La Vierge et saint Joseph sont agenouillés dans une sorte de grange en ruines qui n'est point du tout lugubre ; ils se tiennent de chaque côté de l'Enfant tout petit qu'entourent de tout petits anges. Au fond l'on voit monter deux paysans, leur bonnet à la main, et dans le lointain paysage, est retracée l'annonciation aux bergers. La page est riante et candide, d'une jolie couleur, et le type de la Vierge est celui d'une femme qu'il peignit avec prédilection, blonde, le visage d'un ovale très arrondi, le nez fin, les yeux vifs, la bouche légèrement relevée aux coins, très délicate, spirituelle, et pas absolument religieuse, mais des plus agréables à contempler.

Mais voici un tableau plus important encore, et à la vérité un des mieux composés de Dürer ; c'est une *Pietà*, ou pour emprunter l'excellent terme des Allemands que nous ne pouvons rendre que par une périphrase, une *Beweinung Christi*, un « Pleurement du Christ. » Huit personnages : Marie, Jean, Nicodème, Joseph d'Arimathie et les saintes femmes entourent le corps du supplicié descendu de la croix et étendu sur un linceul ; et ce corps triste, raidi, plombé, est saisissant à voir. Dürer a certainement étudié fort les diverses expressions des personnages et les a variées à souhait. Toutefois on ne peut se sentir aussi profondément ému que devant les plus naïves *Beweinungen* des primitifs, ou les crucifiements du violent et secouant Mathias Grünewald surtout. Dans toutes ces figures règne le parfait ouvrier, le savant dessinateur et peintre, qui a su faire une des meilleures compositions en rond que l'on puisse citer ; mais l'effroi et la douleur profonde ne s'affirment pas, malgré la piété sincère que le peintre a pu y mettre. On ne peut qu'en vanter la facture harmonieuse, un peu ronde, point du tout anguleuse, comme on croit vulgairement chez nous qu'est toute œuvre de Dürer. C'est, il faut dire le mot, italien, inspiré par l'Italie, mais comme il est impossible à un peintre allemand de *chanter* la douleur à la façon des peintres italiens, d'en faire une parfaite mélodie, et de tirer les larmes par la grâce, il ne reste guère que le beau et livide corps du Christ, corps de meurtrissure, mais tête qui n'a ni l'auréole des mystiques tendres, ni le réalisme d'horreur des mystiques forcenés. Le paysage montueux, qui règne au fond de ce précieux mais non poignant tableau, est aussi parfait d'exécution que le reste, et il renforce l'impression surtout pittoresque de l'œuvre.

En revanche, le grand caractère austère, sérieux, virilement pur d'Albrecht Dürer, s'affirme avec plus de majesté que nulle part ailleurs dans les deux grands panneaux représentant chacun deux des évangélistes, l'un saint Jean et saint



ALBRECHT DURER. — LES FIANÇAILLES DE LA VIERGE.

Pierre, l'autre saint Paul et saint Marc. Ce sont peut-être les morceaux les plus imposants et les plus vigoureux de la peinture allemande ; la simplicité des draperies, le grand style du dessin, le caractère des têtes, surtout celles de saint Paul et de saint Marc, en font des chefs-d'œuvre absolus, dignité de tenue, hauteur de pensée, ampleur d'exécution. Ces figures furent vulgairement dénommées les *Quatre tempéraments*, à cause de cette légende qui voulait que Dürer eût eu l'intention de donner en chacune la caractéristique des « tempéraments » divers, le sanguin, le nerveux, etc. L'homme qui a peint cela et dans ce style était certainement incapable de concevoir de telles puérilités, et il n'y a pas à s'arrêter à une discussion. Il est, en revanche, à propos de noter que Dürer peignait cela en 1526, deux ans avant sa mort, au moment de la pleine maturité de son esprit et lorsqu'il avait connu toutes les épreuves.

Le musée de Munich possède encore deux autres panneaux fort beaux de *Saint Joachim et Saint Joseph* et des *Saints Simon et Lazare*, une très curieuse et importante figure de *Lucrèce se donnant la mort* et qui permet d'étudier la façon dont notre maître peignait le nu et interprétait la forme, quoique les deux figures d'*Adam* et d'*Ève* au musée du Prado, à Madrid, facilitent encore plus l'analyse de cette forme vigoureuse, pleine, loyale, sans fausse recherche d'élégance, et devant son style surtout à la force et au soin de son exécution.

Berlin peut être fier de montrer dans son musée des portraits tels que ceux de *Frédéric le Sage*, de *Jacob Muffel*, et de *Hieronymus Holzschuer*, car ces trois portraits sont parmi les plus beaux de Dürer, et le dernier, le plus célèbre, est peut-être le plus parfait de tous ; pourtant ce *Jacob Muffel*, ce vieux bourgeois de Nuremberg, sévère, la face rasée, aura pour d'autres encore plus de style et d'intérêt physionomique et humain que le magnifique *Holzschuer*, avec son visage jeune et sain, sous les boucles blanches des cheveux, et avec la barbe blanche, en éventail. Quelle force dans cette large face cordiale et défiante à la fois, cette bouche serrée, ces yeux vifs, toute cette bonhomie sur la défensive ! C'est un chef-d'œuvre.

A Dresde peu de morceaux encore, mais parfaits. Le triptyque appelé le *Dresdener Altar*, avec une belle Vierge adorant l'enfant Jésus, et sur les volets saint Antoine et saint Sébastien. Puis, un petit panneau d'un *Christ en Croix*, une des peintures les plus poussées, les plus « finies », de Dürer, parmi tant de peintures d'un fini parfait, et un des plus typiques exemples du soin qu'il apportait à peindre. Toutefois nous avouerons qu'à notre gré, ce n'est point, malgré sa célébrité et son prix, une des œuvres les plus touchantes. Le paysage même, avec ses petits arbres grêles et mesquins, la draperie à la fois raide et agitée du Christ, ne sauraient forcer l'admiration. Mais quel joyau que le *Portrait du peintre Bernard Van Orley* au même musée, cette belle et large jeune tête avec ses yeux enthousiastes ! Outre le prix qu'il a en lui-même ce morceau est inté-

ressant aussi pour l'histoire même de Dürer et de l'art allemand, pour la preuve qu'il nous donne des relations à la fois flamandes et italiennes de notre peintre, puisque des artistes flamands de son temps il a tracé avec ce soin extrême, cette visible sympathie, un des plus italianisants de tous.

Si nous venons de voir les plus importantes figures de Dürer au point de vue du style ou de la vie, le musée de Vienne nous montre sa toile la plus importante de toutes au point de vue de la composition. C'est la grande *Trinité* peinte en 1511 pour Laudau, un fondeur de Nuremberg; et il est à noter en passant que c'est encore une composition en rond, en cercles ou fragments de cercles vus perspectivement. Il ne tient pas à Dürer de n'avoir pas couvert de cette



ALBRECHT DURER. — PORTRAIT.

conception grandiose, une vaste muraille ; elle l'aurait dignement remplie, car l'ordonnance en est pour cela assez majestueuse et assez nourrie. Ce crucifix et son divin fardeau supporté dans l'espace par les mains du Père imposant et terrible comme un empereur des cieux; ces groupes d'anges prolongeant les bras de la croix, et ces chérubins entourant en couronne le Saint-Esprit qui plane au-dessus d'elle; puis les deux admirables groupes de chaque côté de ce Christ en croix qui se détache sur l'impérial manteau, à gauche les vierges et martyres porteuses de palmes et de leurs emblèmes de supplices; à droite les saints, les rois, les confesseurs ; au-dessous le cercle magnifiquement paré des évêques, des cardinaux, des empereurs, des papes; et enfin, tout en bas la terre, en lointaines et légères perspectives, avec la petite effigie propre du peintre, s'appuyant sur la tablette qui porte la pieuse formule de signature : « *Albertus Dürer Nori-*

eus faciebat, Anno a Virginis partu 1511. » C'est colossal de conception, pur et fort d'exécution, et l'on peut dire qu'à l'égal des illustres peintres qui dans d'autres pays et grâce à d'autres circonstances purent réaliser en grand leurs pensées, Dürer dans sa tête portait un monde.

D'ailleurs son imagination puissante ne lui permettait-elle pas aussi d'agencer ce surprenant tableau du même musée : le *Massacre des dix mille chrétiens sous Sapor II roi de Perse*, d'une prodigieuse variété de fantastique, et du pur génie allemand. L'on y voit, à travers un paysage accidenté, des décollations, des aveuglements, des écrasements, des précipitations du haut des rochers escarpés, des tueries furieuses, tout cela thème à mouvements hardis, à tours de force de dessin, à richesse de peinture, à sûreté de modelé. L'œuvre avait coûté une année entière de travail sans rémission, et rapporté à l'ouvrier qui ne put réprimer une fois de plus sa plainte, deux cent quatre-vingts florins; c'était l'œuvre qu'il considérait comme la plus réussie de ses mains.

Il y aurait encore des peintures utiles à commenter, telles la *Fête du rosaire*, du musée de Prague, avec ses beaux personnages pontificaux et impériaux à genoux de chaque côté d'une Vierge d'un type inattendu, et aux pieds de laquelle joue du luth un joli ange purement vénitien, pastiche très volontaire plus qu'influence inconsciemment subie; la *Beweinung* du musée de Nuremberg, ainsi que les grands portraits dorés et d'allure archaïque, de Charlemagne et de Sigismond; l'*Adoration des Vierges* à Florence ou enfin, à Francfort, la rapide peinture des *Épreuves de Job*, et le *Portrait du père de Dürer*. Ces analyses nous permettraient de fouiller plus avant et d'établir plus solidement les quelques traits que nous avons essayé de dégager de la carrière et de l'œuvre, mais elles ne nous en fourniraient pas d'autres, et nous pouvons maintenant les reprendre en une brève synthèse.

Albrecht est le plus parfaitement équilibré représentant du génie allemand, qu'il incarne dans sa gravité, son sérieux, sa conscience, et sa poésie richement imaginative. Cet équilibre parfait lui vient, avant tout, de son éducation technique, de son métier qu'il possède à un merveilleux degré ; puis de son éducation artistique, qui lui a donné une sorte d'éclectisme raisonné, mais heureusement dominé par une grande loyauté de race, une belle constance d'origine. Tout en ayant connu, aimé et étudié l'art italien et ses procédés, il n'a pas été aveuglé et annihilé par lui, et l'on pourra prouver sans peine qu'il lui a donné autant qu'il a reçu de lui, plus peut-être, car s'il n'avait pas absolument besoin du charme et de la richesse de ses hôtes intermittents, eux ne pouvaient que gagner à étudier sa précision, sa netteté, son savoir, et sa raison candide. La richesse, nous entendons celle de couleur et de touche, il a pu sinon l'accroître, du moins l'entretenir et la faire fructifier par ses relations avec les Pays-Bas.

Ainsi Dürer demeure l'harmonieux intermédiaire entre les Flandres et

l'Italie, dans une excellente assimilation, mais tout en demeurant fidèlement,



ALBRECHT DURER. — LA MISE AU TOMBEAU.

pieusement Germain de race, d'allure et d'inspiration. Et comme Allemand, il est également un intermédiaire puissant entre le moyen âge et les temps modernes ;

entre le moyen âge dont il a la sincérité parfaite, la modestie d'artisan, l'auguste joie d'enfant amoureux de sa besogne, et les temps modernes dont il ressent déjà le tourment ; il le reflète en des termes si saisissants qu'ils influeront sur la pensée et sur l'art encore trois siècles après, et plus vivement même que de son propre temps peut-être. Supposez que l'art allemand n'eût pas été brusquement coupé par les circonstances, et voyez quelle place étonnante, quel rôle d'arche jouait Dürer entre l'art des vieux temps et celui des temps à venir, arche puissante et solide, véritable monument elle-même. Mais après lui l'école s'épuisa et fut écrasée. En réalité, une transmission peut-être unique dans l'histoire de la pensée s'est produite : un poète, à deux siècles de distance a repris l'héritage du peintre, et on oserait avancer que c'est Gœthe qui a continué Dürer.

En dernière analyse pourtant, et en considérant les choses en elles-mêmes, dégagées de toute la philosophie de leur histoire, Dürer demeure un des plus grands ouvriers, un des plus parfaits artisans, et c'est peut-être cela qu'il importe de redire en dernier, comme moralité de son œuvre et comme enseignement pour les autres. Un dessin, une gravure sur cuivre ou sur bois, une figurine taillée dans la pierre, un tableau comme la *Selbstbildniss* de Munich, ou comme la *Trinité* de Vienne, c'est la souveraine honnêteté de la main s'affirmant, après d'incessants efforts, et arrivant à traduire avec la plus parfaite netteté, force et délicatesse décisive, les pensers d'un homme qui a le cœur droit et bon, l'esprit élevé, la conscience de sa distinction, le culte de sa pureté et la résignation à ses épreuves.

CHAPITRE VI

Holbein. — Phénomène à part. — Son éducation. — Son style. — Ses débuts à Bâle. — Ses voyages. — Sa méthode. — Difficulté de saisir. — Son caractère malgré l'histoire.

Hans Holbein nous attire invinciblement après Dürer, et pour satisfaire tout de suite notre désir de connaître cet être également rare, fort différent du précédent, et même un peu à part de tout, nous laissons un instant toute chronologie. Cependant, quoiqu'il soit ainsi isolé dans sa race et dans son temps, il sera plus aisé de le comprendre si l'on indique d'abord dans quel milieu il a été formé, et pour cela il est nécessaire de dire quelques mots d'Holbein l'ancien, père de Hans, et qui fut un artiste digne d'avoir un tel fils.

Le vieil Holbein continuait brillamment les traditions de l'école de Souabe, son œuvre suivait logiquement et sans démériter celles de Martin Schongauer de Lucas Moser, de Schülein et de Zeitblom. Il était né en plein centre de l'école, à Augsbourg, en 1460 et il y avait travaillé jusqu'en 1499, mais à partir de ce moment il menait une vie un peu errante, et vraisemblablement précaire, partant d'Augsbourg à Ulm, puis de là à Francfort-sur-le-Mein, revenant à Augsbourg, allant en Alsace en 1507 et revenant mourir en 1524 dans la ville qui n'avait pas su garder son fils, parti depuis quelques années pour gagner sa vie au dehors. Le jeune Holbein avait eu de bonnes raisons pour quitter Augsbourg dès qu'il avait pu se sentir assez fort ; il avait vu son père tracassé par la chicane pour de misérables dettes, la maison pauvre et la ville peu disposée à apprécier leur art. Pourtant Hans Holbein le vieux était un savant et puissant peintre. Il avait le sentiment de la grandeur, du drame, de la vie, parfois même d'une vraie simplicité, le plus souvent aussi du mouvement violent, des laideurs méchantes et tumultueuses. Dans ses œuvres, en effet, à côté des pures et nobles figures de saintes, de la plus parfaite finesse et grâce de l'école souabe, d'une dignité et d'une jeunesse charmantes, surgiront les bourreaux hideux et caricaturaux qui flagellent et torturent le Christ, les

bourgeois épais et sottement ricaneurs qui s'ameutent contre lui et raillent sa maigre nudité marbrée d'ecchymoses et de crachats. J'imagine que cet esprit rudement satirique n'a pas été pour avancer les affaires d'Hans Holbein le vieux; en aucun temps le public n'a été clément aux caricaturistes de génie, à moins qu'ils ne flattent lâchement ses goûts; plus d'un type dans les bourreaux et les pharisiens d'Holbein l'ancien sont visiblement pris sur le vif, et ces vengeances peut-être valurent au caustique artiste des recrudescences de haines de bourgeois ou de chats-fourrés; du moins il n'y a aucune invraisemblance à faire de telles suppositions, surtout quand on a vu les scènes de la *Passion*, aux musées de Munich et de Francfort.

Holbein l'ancien peignait largement et sobrement, et pour cela son fils fut à bonne école. Son inspiration était également généreuse, d'un esprit vraiment religieux, et certaines de ses œuvres atteignent une incontestable grandeur. Telle, au musée d'Augsbourg, la partie qui lui revient, des allégories pieuses des *Sept églises patriarcales de Rome*; certaines de ces sept compositions furent exécutées par Burgkmair, d'autres par un maître au monogramme L. F., mais celles d'Holbein sont des plus saisissantes; et parmi elles surtout *Sainte Marie Majeure*: Dieu en trois personnes semblables, un type d'une grave et belle humanité, vu de face au centre, et à droite et à gauche de trois quarts diversement opposés, et la figure du centre couronnant une Vierge infiniment douce, c'est-à-dire un admirable contraste de force et de grâce saintes. Du même maître encore au même musée un autre superbe polyptyque, la *Basilique de Saint Paul*: puis le *Martyre de sainte Catherine* agenouillée devant la cruelle roue et entourée de vilains bourreaux. Bref dans les nombreuses œuvres ou parties d'œuvres dispersées qu'on retrouve surtout à Munich, à Augsbourg et à Francfort, on éprouve une sympathie certaine pour ce maître qui a le sens du drame, du mouvement et du décor, et qui, s'il est porté parfois pour son propre compte à exécuter sommairement, brutalement même, a laissé d'assez beaux et simples morceaux pour qu'on soit assuré qu'il a dû donner à son fils un enseignement sévère et serré.

Comment, d'ailleurs, aurait-il pu en être autrement puisqu'en 1515, à l'âge de dix-huit ans, Hans Holbein le jeune (Augsbourg, 1497) s'en allait à Bâle, capable de se suffire, et attirant tout de suite l'attention par la force, l'originalité et la maturité de son talent?

Hans Holbein a-t-il complété cette éducation par un bref voyage en Italie, et particulièrement à Milan, lorsqu'il fut à Bâle? On l'a supposé à l'examen d'une *Cène* du musée de Bâle, peinture qui a failli être détruite et qui est restée en mauvais état; on croit y voir, comme pour le *Maître de la mort de la Vierge*, l'influence du *Cenacolo* de Léonard à Milan; rien n'est plus douteux. Tout au plus pourrait-on trouver un commencement d'éducation italienne dans le très beau

polyptyque de la *Passion*, qui est une des œuvres les plus curieuses du même musée et qui n'a pas auprès des voyageurs la même célébrité que les autres morceaux, justement à cause de son intérêt spécial. Il y a une différence très sensible entre cette *Passion* et celle dont le musée offre des fragments d'une



HANS HOLBEIN, LE PÈRE. — JÉSUS-CHRIST DEVANT PONCE-PILATE.

époque antérieure : la *Cène*, la *Flagellation du Christ*, qui doivent avoir appartenu à un retable; *Jésus en prière à Géthsémani*, *Pilate se lavant les mains*, qui doivent provenir d'un autre ensemble. Dans ces tableaux règnent des maladresses de jeunesse, des outrances, des mouvements heurtés, du dramatique exagéré, qui peuvent comme on l'a dit, être mis sur le compte d'un maître bâlois, influencé par Dürer, auprès duquel Holbein aurait travaillé quelque temps après

qu'il eut quitté Augsbourg. Mais ces exagérations de caractère et de mouvement, Hans Holbein pouvait tout aussi bien en avoir apporté le goût de l'atelier même de son père, qui, nous l'avons dit, ne craignait pas les violentes mimiques. La *Cène* endommagée que nous avons citée fait un peu comme une transition entre ces œuvres de début et la *Passion* en huit tableaux. Ici on croit en effet voir une nouvelle façon de modeler dans ces petites compositions, une manière plus calme tout en demeurant très énergique, et plus grande, de camper la figure, de la mettre en action, de l'agencer avec les autres. Il ne serait pas impossible, quand on examine le modelé des têtes, des bras, des jambes, de la plupart de ces figures, que Holbein eût été frappé du style et du faire de Titien et de Corrège ; c'est même de ce dernier qu'il se rapprocherait le plus s'il fallait trouver des parentés italiennes à ses petits personnages d'une grande allure. Mais on remarquera que cela, il l'a fort bien pu trouver encore dans l'éducation même reçue de son père puisque celui-ci avait aussi cette autre face de son talent. Si les fragments de jeunesse du musée de Bâle sont proches des *Flagellation* de Munich et de l'institut Stædel à Francfort, la *Passion* en huit tableaux ne procéderait pas moins de l'admirable et simple *Couronnement de la Vierge* dans le polyptyque d'Augsbourg, la *Basilique de Sainte-Marie Majeure*, ou encore la *Vie de saint Paul*. De toute façon, par la composition, par l'esprit même, qui règne dans l'ensemble comme dans celui qui a inspiré le choix des détails, l'œuvre est encore allemande et très fortement. Elle déroute tout d'abord parce qu'elle paraît noire et heurtée aux yeux mal accoutumés à l'art du nord, les primitifs flamands exceptés ; mais on s'aperçoit vite que la couleur a tourné au sombre, et que pour être véhémente chacune de ces compositions est cependant dramatiquement vraie et fortement composée. La *Flagellation*, entre autres, dans une curieuse salle ogivale, dont la perspective forme un effet à la fois ornemental et lugubre, puis la *Mise au tombeau*, admirablement peinte et d'une composition simple et sévère, sont d'un homme taillé pour faire les plus grandes choses, et l'on est toujours confondu d'apprendre que cet homme n'a pas vingt-cinq ans. Il n'a peut être jamais été insisté suffisamment sur le côté « grand » de ces huit petites compositions, et la peinture elle-même y trahit la peinture au premier aspect ; mais si l'on se remémore chacune d'elles, si on la revoit vivre avec le secours d'une photographie, on demeure frappé de l'impossibilité de dire si ce ne sont point là les reproductions de compositions plus grandes que nature ; elles sont assez complètes, assez nourries, en même temps que d'un assez fier style pour être reportées sur de vastes pans de murailles ; et le polyptyque peut être supposé colossal. Voilà donc un premier point acquis, et il pourrait être encore démontré par les dessins nombreux du musée de Bâle entre autres : Holbein voit juste et met de la grandeur dans une composition ou dans une figure quelles qu'en soient les dimensions.

Quant à la justesse parfaite et à l'excellence du métier, sans sortir encore de notre musée, nous pouvons les constater et les admirer dans les deux portraits du *Bourgmestre Jacques Meyer* et de *Dorothée Kannengiesser*, sa femme, datés de 1516 ou celui du *Jurisconsulte Amerbach*, peint en 1519. Le premier, vermeil, bien nourri, cordial, brave homme, coiffé d'un chapeau écarlate, et vêtu en bourgeois riche et sans prétention ; la femme simple, un peu pensive, assez jolie, coiffée d'une sorte de bonnet rayé, vêtue d'une robe bordée de noir. Amerbach, un blond sérieux et volontaire, dont le visage surmonté d'un béret



BOLBEIN. — LA FAMILLE DE THOMAS MORUS.

noir se découpe sur un fond bleu clair, avec une singulière expression de force attentive et de rêve actif. Ces trois morceaux, différents de caractère, mais excellents d'exécution serrée, et si nettement vus qu'ils deviennent des objets d'une grande importance, des images d'autant de portée que de style malgré leurs dimensions restreintes, suffiraient à nous montrer dès maintenant que nous sommes en présence d'un maître ouvrier, d'un homme qui dessine avec précision sans sécheresse, avec richesse sans excès d'éclat, qui a une vision simple et vraie des choses, mais forte, en même temps, et qui cependant enveloppe

cette force dans un modelé persuasif, qui est comme le plus parfait aboutissement de l'école souabe, avec sans doute une connaissance des grands flamands, car Holbein ne peut pas avoir ignoré leurs œuvres. Encore avons-nous affaire à trois portraits de jeunesse, qui ont sans doute pu lui valoir les témoignages et l'appui plus flatteurs de ces influents Bâlois, mais qui ne sont pas encore exempts d'une certaine sécheresse.

Dans une œuvre d'un autre ordre encore, nous allons trouver les promesses (et c'étaient déjà plus que des promesses) réalisées à un état de perfection qu'Holbein conservera certainement toute sa vie, mais qu'il ne dépassera pas, même lorsque les œuvres présenteront plus de séduction ou de richesse. C'est le *Corps de Jésus-Christ dans la tombe*, signé et daté de 1521, avec l'inscription : *Jesus Nazareus Rex Judæorum.* La précision du dessin, la netteté terrible de cette peinture de mort où rien de réel n'est omis, produisent une des plus vives émotions d'humanité et d'art. « Jamais, sans doute, a écrit M. Gustave Geffroy, on n'a été plus loin dans la représentation de la mort. Certaines effrayantes peintures espagnoles offrent seules la même rigidité et le même commencement de décomposition. Autour des blessures de la main et du pied, dans la bouche lamentablement inerte pour le cri suprême de l'agonie, il y a le verdâtre pourrissement et le grouillement probable de la vermine. Mais Holbein, dans cette affreuse analyse de chairs mortes qui se désagrègent, est resté hautement expressif, ce corps qui va disparaître a gardé le souvenir de la vie et de la souffrance par ce visage douloureux, par ce regard de désolation et de reproche qui erre encore dans l'orbite déformée. »

Ainsi la pensée s'ajoute ici à la volonté d'écrire, une pensée forte et sans complication. C'est dans la nature même et par la nature qu'Holbein trouvera à dire l'idée qu'il a des choses, son observation des êtres. Ici, c'est la souffrance persistant dans la mort, qu'il a exprimée par l'étude presque littérale qu'il a peinte, dit la légende, d'un homme noyé qui avait été retiré du Rhin devant ses yeux. D'autres fois, la même attention, et la même faculté de tout dire en faisant dominer, en gravant fortement l'essentiel, lui permettront de raconter avec un égal relief, l'esprit, la vie, le tempérament, le passé même d'un être vivant, de faire comprendre par la couleur et la direction de son regard, le pli habituel de sa bouche, toute une profondeur de savoir, ou de sensualité ou de prospérité, ou d'indifférence, tout un homme ou toute une femme enfin. Telle est la richesse rare de ce talent; il atteint le style par la véracité, et peu d'artistes ont pu évoquer autant d'idées générales par des constatations aussi précises.

C'est cela qui fait aussi de lui un des premiers artistes modernes, on dirait presque scientifiques. Par cela il est tout à fait différent des artistes du moyen âge qui, dans le Christ mort, par exemple, auraient vu surtout le drame senti-

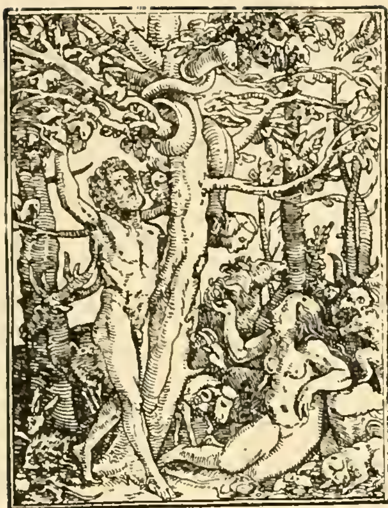


HOLBEIN. — LE TRIOMPHE DE LA RICHESSE.

mental, mais auraient exprimé l'horreur de la mort par une convention, par un émouvant factice d'accessoires, par un recul d'eux-mêmes devant la réalité, alors qu'Holbein l'accepte tout entière, sans en fuir, sans en rechercher l'horreur. Il se différencie même de Dürer, car Dürer c'est l'Allemagne dans une de ses expressions les plus énergiques et les plus pures, mais Holbein c'est quelque chose de plus général, c'est un esprit et un talent qui échappent à la classification dans un pays déterminé.

Il n'a été que peu influencé par les goûts et les modes de son temps, et l'humanité qu'il a peinte, malgré les traits de race, de costume, ne date point. De même Holbein n'a pas exercé, d'autre part, sur son temps, plus d'influence qu'il n'en a subi, en tant que peintre. Que son éducation se soit parfaite dans l'atelier paternel à Augsbourg, ou qu'il ait profité de l'étude des grands flamands et des grands italiens, il est Holbein, et cela ne peut être que difficilement défini, parce que Holbein cela veut dire un don, des facultés innées. Ces facultés, cela va sans dire, sont entretenues et perfectionnées par un exercice incessant de la main, par un incessant éveil de l'œil et de l'esprit. Il n'a pas l'imagination profonde de Dürer; il est un historien, mais un historien qui pense autant qu'il enregistre, qui observe et accentue sans en avoir l'air, autant qu'il copie. Il sait merveilleusement mettre en ordre, et son métier parfait est subordonné à cet ordre même; la preuve c'est que tel portrait prodigieux de détails, d'accessoires, demeure grand de silhouette et de masse.

De même que son talent échappe à la définition et à la classification, tant il est simple et grand, de même sa vie échappe un peu à la biographie, tant on en connaît les traits principaux, mais tant on en ignore l'essence, le principal. Il ne suffit pas en effet de savoir les voyages et les dates d'œuvres, les difficultés d'argent et de travaux commandés. On aimerait à le voir vivre en quelques écrits, en quelques actions significatives, en des portraits authentiques. Mais cet homme qui a portraituré tant de gens et de toutes sortes, n'a pas laissé de portrait de lui-même, ou du moins le temps n'en a pas laissé avec lequel on puisse causer à coup sûr. Quel fut le caractère de cet homme? Les légendes, qui jadis suffisaient pour constituer l'histoire des peintres, le disaient débauché et buveur; il n'y a même pas besoin de dire que c'est encore plus absurde que ce qu'on a raconté d'analogue sur les peintres hollandais. On admettait aussi qu'à l'encontre de Dürer, il avait fait souffrir sa femme et pour cela, on trouvait dans le portrait qu'il a laissé d'elle, et qui est à Bâle, tout un acte d'accusation : l'on voyait qu'elle avait les yeux rouges, qu'elle venait d'être battue et qu'elle était affamée. A son propos on lui aurait attribué la même réponse que le Sganarelle de Molière : « J'ai deux enfants sur les bras. — Mets-les par terre! » A la vérité, elle n'est point belle, cette femme, mais elle n'est point non plus toute jeune, et la maternité suffit pour avoir laissé sur son visage ces











HOLBEIN. — DIVERS SUJETS DE LA DANSE DES MORTS.

traces de fatigue. Les yeux, la bouche, sont extraordinairement parlants ; les enfants sont non moins admirablement peints ; c'est un tableau qui fait longtemps penser comme toutes les énigmes pleines d'humanité ; mais si toute cette famille est visiblement mélancolique, triste même, il ne s'ensuit pas que ce soit par la faute de l'homme qui la peignit avec cette patience et ce soin.

Si l'on connaît mal la vie privée, ce qui serait en somme secondaire, on n'est pas mieux fixé sur la vie intellectuelle, ce qui est essentiel. Holbein fut-il un expansif ou un taciturne? Toute la beauté de son esprit fut-elle concentrée dans son métier, ou s'appliqua-t-elle à d'autres emplois d'activité? On en est là-dessus encore réduit aux conjectures. Toutefois, il est bon de remarquer qu'il fut le bienvenu auprès de maintes personnes illustres, savantes, brillantes, et qui devaient être difficiles sur le choix de leurs relations. Avoir été l'ami d'Érasme n'est pas un brevet de sottise, avoir été en excellents termes avec les magistrats les plus importants de Bâle et avoir été traité par eux à diverses reprises de la façon la plus honorable, n'avoir pas été en moindre faveur auprès de Thomas Morus, auprès du roi d'Angleterre, des plus puissants personnages de la cour, voilà qui n'indique pas un personnage médiocrement séduisant, ou médiocrement habile, quoiqu'on puisse à la rigueur admettre que l'artiste ait été recherché uniquement parce qu'il faisait les meilleurs portraits. Les grandes compositions dont il ne reste que les esquisses, les gravures ou les dessins, indiquent certainement un esprit orné, ayant des goûts allégoriques, mais ces goûts sont ceux de son temps même, et à ce moment de la Renaissance, il était impossible à un artiste de ne pas respirer de la littérature dans l'air. Mais ses conceptions personnelles de la vie nous échappent : ses croquis dans l'exemplaire de l'*Éloge de la Folie* sont enjoués mais ce sont de ces caprices comme tout peintre peut en jeter dans un moment de gaîté ; on leur a donné trop d'importance naguère, et on a voulu en tirer trop de choses, puisque d'un bonhomme qui boit à la régalade et au-dessus duquel est écrit : Holbein, on a inféré que le grand artiste était un ivrogne. D'autre part encore, il ne sied plus de faire de grandes réflexions, des développements esthétiques sur les petits bois de l'*Alphabet de la Mort et de la Danse des morts*, sur lesquels on s'est appuyé pour constituer à Holbein devant l'histoire tout un bagage philosophique. Ce n'est qu'un caprice rétrospectif, une série pour un éditeur sur un vieux thème. Holbein met spirituellement en scène les divers personnages aux prises avec la Mort ; il y a même plus que de l'esprit ; il y a de la couleur et du drame ; mais Holbein n'a rien inventé ici ; il a suivi pas à pas les traditions conservées depuis le moyen âge, et il n'y a pas plus à commenter cette œuvre au point de vue d'analyse psychologique qui nous préoccupe. Au contraire, on sent dans les deux ou trois suites trop d'esprit pour que l'artiste n'ait pas traité avec un certain détachement et scepticisme ces archaïques motifs.

On voit donc que si l'on veut aller bien au fond des choses, rien ne s'éclaire moins que la vie d'Holbein, celle du moins qu'il nous importerait de connaître. Au surplus, voici repris et résumés, avec le parallélisme de quelques dates d'œuvres, les principaux faits de la vie extérieure. A Bâle, où il est depuis 1515 avec son frère Ambroise, Hans Holbein obtient la protection de l'éditeur Froben, et par lui entre en relations avec Érasme, dont il devient l'ami. En 1516 il est recommandé au bourgmestre Jacques Meyer, dont il fait le portrait, et l'année suivante il se rend à Lucerne pour décorer la maison de Jacob von Hertenstein; en 1519 il est de retour à Bâle, et en 1520 nous le voyons citoyen de la ville. On lui confie d'importants travaux de décorations, édifices publics ou privés, et il les continue





HOLBEIN. — DIVERS SUJETS DE LA DANSE DES MORTS.

les années suivantes. Tout cela a péri, et il n'en reste que des dessins, des premiers jets, ou bien des copies gravées par d'autres. La ville devient la proie des controverses, elle en souffre; des calamités s'ajoutent à l'agitation des esprits. « Hic frigent artes », écrit Érasme à Thomas Morus en lui recommandant son peintre qui part pour l'Angleterre en 1526, afin de récolter là-bas « quelques angelots ». Holbein passe par Anvers, s'y lie avec Matsys; puis arrive à Londres où le grand chancelier Thomas More le reçoit cordialement, l'héberge, le protège, et lui fait obtenir des portraits de personnages importants, tels William Warham, archevêque de Cantorbéry, dont l'admirable image est au Louvre.

Holbein retourne à Bâle en 1528 pour y remplir des engagements laissés en retard, et il ne retourne à Londres qu'en 1532. Son protecteur Thomas Morus est alors disgracié; mais Holbein est patronné par la corporation des marchands allemands pour lesquels il exécute des portraits, des décorations allégoriques. L'aristocratie anglaise l'adopte à son tour pour portraitiste. Probablement c'est

à ce moment qu'est exécuté le plus imposant morceau qui nous reste de lui, *Les deux Ambassadeurs*, l'inappréciable trésor de la National Gallery. Puis il est attaché officiellement au service du roi Henri VIII. C'est vers 1537 qu'il paraît avoir commencé les premiers travaux en cette qualité, et en 1538 qu'on trouve son nom sur les états de comptes. Alors ses fonctions de portraitiste prennent parfois une allure de mission diplomatique. Lorsque ce roi épouseur a quelque nouveau mariage en tête, il envoie Holbein portraiturer la princesse à laquelle il médite de se conjoindre. En 1538 il est chargé de diverses négociations picturales ou autres, et il en profite pour repasser par Bâle, et y trouve un excellent accueil; en 1539 il est de nouveau envoyé sur le continent pour tracer une image véridique d'Anne de Clèves, et le roi Henri VIII épouse la princesse sur la foi d'un portrait qu'il découvre trop tard flatté. C'est l'admirable peinture que possède le Louvre. Enfin la dernière date que l'on rencontre est celle de 1543, année où Holbein meurt à Londres, probablement de la peste. On peut ajouter qu'il a eu quatre enfants de sa femme Elsbeth Schmid, veuve d'un certain Michel Schumann : ces quatre enfants ont été Philippe, Jacob, qui tous deux travaillèrent dans l'orfèvrerie, l'un à Paris, puis à Augsbourg, l'autre à Londres; puis Katharina et Kungolt, qui toutes deux se marièrent à Bâle. Et voilà toute la vie résumée; on ne pourrait l'imaginer plus précise et moins éclairée en même temps. C'est donc dans l'œuvre même que nous devons achever de deviner l'homme et de le mieux comprendre.

Il y a une indication essentielle, un fait suffisant, un fait d'art, et qui jette justement sur l'œuvre cette lumière que les documents d'histoire pure ne nous ont pas conservée. Ce fait est aisé à établir par maints documents, mais au musée de Dresde, on a eu la bonne fortune et l'heureuse idée de le rendre immédiatement palpable. Ce musée possède un portrait d'homme, d'un certain « Morette » qui était soit sir Hubert Moret, joaillier, soit *le sieur de Morette*, gentilhomme français qui se trouvait à la cour de Henri VIII en même temps qu'Holbein ; c'est un superbe portrait, d'une grande allure, d'une harmonie riche et sévère. Le personnage, qui est dans une robuste maturité, et de qui la mine est sérieuse, presque dure, porte carrément la barbe rousse très blanchissante, son regard est vif et direct. Il est vêtu de noir, richement, avec une chaîne d'or, un gant dans une main, et de l'autre main jouant avec une dague dorée pendue à la ceinture; le fond de la toile est fait d'un beau damas vert. Certes ce portrait est un des plus beaux d'Holbein, peinture et caractère. Mais à côté le musée a pu placer le dessin original qui servit d'étude pour ce portrait, et certains pourraient trouver que ces quelques traits de crayon sur une feuille de papier sont encore plus vivants, d'un caractère physionomique plus acéré, eu égard à la frugalité même du procédé et à l'effet produit. De toute façon cette heureuse juxtaposition montre comment Holbein procédait. Avec son aptitude prodi-

gieuse à fixer en peu de lignes et d'accents, l'histoire complète, décisive d'un être humain, à donner par ce sobre et pénétrant dessin, la structure du visage, le degré de santé des chairs, l'esprit et les pensées habituelles racontés par un pli de la bouche, une direction de regard, une découpure de paupières, il se procurait soigneusement ce document par l'observation scrupuleuse du modèle. Cela lui



HOLBEIN. — WILLIAM WARHAM.

suffisait désormais; il n'avait plus par la suite besoin de ce modèle; il le renvoyait; il ne l'admettait plus dans son atelier, on le sait formellement; il ne voulait pas que ceux dont il peignait le portrait le vissent peindre. C'est donc qu'il s'aidait de son dessin pour la construction du portrait sur la toile, ayant pour le parfaire, une étonnante mémoire de l'œil, qui ne saurait surprendre étant donnée son étonnante faculté de voir. Sans doute quelques rencontres ou conversations lui

permettaient de noter ce qui lui manquait, tel ton exact d'épiderme ou de cheveux, et seul dans son atelier, silencieusement, à loisir, il donnait le style au portrait, le conservant dans une stricte véracité, mais lui communiquant on ne sait quoi de simple, de grand et d'humain, et c'est pour cela que dans des portraits tels que celui du *Moretto*, on peut percevoir telles imperceptibles différences dans l'étroite, l'indissoluble fraternité de la peinture et du dessin, celle-là plus puissante et plus riche, celui-ci très légèrement plus aigu.

D'ailleurs ces documents dessinés sont tellement complets, tellement parfaits, tellement parlants, que l'on comprend sans peine que la peinture en soit l'aboutissement infaillible et impeccable. Vous avez le loisir de faire une comparaison analogue au Louvre, avec le portrait d'*Érasme*. Ce n'est point le visage lui-même que vous trouverez ainsi préparé par le dessin ; mais il nous reste le document précieux des mains, aussi éloquentes que le visage. Ces mains qui, avec une puissante finesse, sont si bien dans leur fonction d'appuyer sur le papier, de tenir et de manœuvrer un outil à écrire. Il serait bien à souhaiter qu'au Louvre, ainsi qu'à Dresde, l'on plaçât à côté du portrait peint d'Érasme, le portrait dessiné de ses mains : on verrait de cette façon que le travail ainsi établi, rien n'est plus laissé au hasard pour la peinture, et que la besogne de peindre, qui ainsi accomplie nous confond, n'apparaît plus comme la partie la plus miraculeuse de l'ouvrage. Le jour où ces mains admirables seraient transportées de la salle des dessins dans celle de la peinture qui contient le *Portrait d'Érasme*, on aurait facilité l'intelligence d'Holbein et donné à peu de frais un grand enseignement.

Nous pouvons nous arrêter longuement au Louvre ; à défaut des œuvres considérables que contiennent certains musées, tels que Bâle, Darmstadt, Londres, Dresde, Holbein est ici à peu près tout entier. Il est même tout entier dans le *Portrait d'Érasme*. Bâle en possède deux autres qui sont d'un intérêt puissant, l'un analogue au nôtre, l'autre presque de face, de fort petites dimensions, d'une plus rude anatomie et d'une ironie plus agressive ; mais celui du Louvre, « taillé, dit M. Bracquemond, dans un bloc de lumière, » est un des plus beaux portraits d'esprit qui soient au monde. Ce petit panneau contient toute la force pensante d'un homme, exprimée par des nuances d'une infinie justesse : cette bouche qui sent le sourire plus qu'elle ne l'achève, ces yeux abaissés sur l'œuvre qui va se poursuivant mots par mots sur le papier. En même temps, l'attention devance la vision matérielle, suppute la portée des termes de l'écrit tout entier, et le regard immatériel qui accompagne si finement le regard matériel glissant entre les paupières, est largement ouvert à la fois sur l'expérience et sur l'avenir, sur l'humanité que le philosophe a observée et sur celle qu'il va vouloir conquérir. L'attitude du corps droit, tout à la besogne, comme prenant son recul pour bien juger la page ; les mains fines, actives, fouilleuses, néces-

saires au mécanisme de la pensée exprimée, l'une servant la feuille de papier



HOLBEIN. — LA MADONE DE DRESDE.

juste dans l'immobilité ou dans le déplacement qu'il faut, l'autre manœuvrant

rapidement la plume, avec ce doigté incessant, fureteur qui coordonne les lettres les mots, les phrases, sans que l'esprit s'arrête à ce complexe travail; enfin, la correspondance incessante entre ces yeux baissés et ces mains soignées, nettes, raffinées, tandis que la bouche se détend et se contracte tour à tour, jugeant le résultat de la collaboration, tantôt anxieuse de l'effet, tantôt approuvant d'un signe de raillerie l'image bien venue, la phrase bien frappée, le mot qui fera flèche. Toutes ces nuances et bien d'autres encore, qui ne seraient pas de la littérature, mais des vertus inhérentes au dessin et à la peinture, sont conservées dans ce portrait d'un homme, d'un vieillard vêtu de sombre, coiffé de noir, se détachant sur une tapisserie semée de fleurettes et s'appuyant sur un pupitre de bois, dont le souverain luxe et ornement sont sa feuille de papier, ses mains ridochées, et la grosse bague simple qui souvent joue un rôle, et plus important qu'on ne croit, dans le subtil travail de l'écriture.

Les qualités d'équilibre dans l'observation, de durée dans l'expression, qui règnent dans ce portrait si fin et si ferme de lignes, sont à un égal degré dans les autres portraits du Louvre. *Anne de Clèves*, vue de face et plus lumineusement modelée encore, si c'est possible, que Didier Érasme, offre autant de profondeur dans l'histoire d'une passivité, d'une douceur négative, d'une féminilité sans séduction, que l'autre dans l'incisive finesse et dans la philosophique raillerie. Ce petit portrait a joué, dit l'histoire, un rôle important dans les amours de Henri VIII, trompé par l'apparence de beauté qui flotte dans ce portrait, ce visage simple et clair, ces jolies mains baguées et la richesse des ajustements que le peintre a dessinés avec une hardiesse de lignes et une largeur extraordinaires. Quoi que vaille la légende, elle montrerait à tout le moins qu'Holbein savait donner le style au plus insignifiant modèle, car le roi y fut pris, — tout en faisant irrécusablement vrai, car le mensonge lui aurait coûté cher, et Henri VIII ne s'en prit pas à lui, mais seulement à Thomas Cromwell, le négociateur du mariage.

Après la princesse vêtue d'écarlate et d'or, le portrait de l'*Astronome Nicolas Kratzer* fait un contraste d'austérité et de puissance; il s'annonce de loin par une grandeur de silhouette, une gravité d'harmonie, très saisissantes, différentes de celles qui règnent dans l'*Érasme*; l'image se découpe plus froide, malgré l'éclat de la chemisette rouge, la lumière des cheveux blonds ; l'on trouverait sans doute à analyser l'atmosphère mathématique qui fait la moralité de cette image, comme dans l'autre l'atmosphère littéraire et philosophique.

Mais encore, et avant tout, ce sont des portraits parfaitement dessinés et peints, visage, mains, costumes et accessoires, car en dernier examen il faut toujours en revenir là avec un portrait d'Holbein, et cela ne dit rien, et cela explique tout. L'*Archevêque de Canterbury, William Warham*, avec sa figure profondément sillonnée, ses yeux attentifs et regardant de loin, ses mains ridées qui semblent, étendues devant lui, conserver le mouvement régulier,

monotone du prédicateur qui manie l'appui de la chaire, est encore un admirable



HOLBEIN. — HENRI VIII.

morceau, peint dans son ensemble et dans ses accessoires, avec une largeur

appropriée au modèle, à l'harmonie générale, et qui montre combien l'artiste a le sentiment de la variété dans l'égalité même de sa perfection.

Il y aurait aussi à commenter le portrait d'*Homme âgé*, dit à tort *Thomas Morus*, car le chancelier n'atteignit pas les années de ce vieillard observé avec une pointe d'humour, dans sa gravité, avec son petit œil défiant, sa dent qui pointe sous la lèvre ; ainsi que l'autre portrait d'homme aux mains jointes dans une ferveur qui serre violemment la large bouche, et bien que ce portrait ne soit peut-être pas de notre peintre, dit-on. On verrait dans ces effigies, ou au moins dans la première, que ce sévère ouvrier de peinture dut avoir dans l'esprit un côté d'observation mordante, mais qu'il sut toujours doser son ironie, pour lui seul. La forte et parfois brutale faculté de caricature qui éclate dans les œuvres paternelles, s'était affinée et avait pris chez le fils cette forme enveloppée, diplomatique, qui est la très secrète revanche du talent sur la fortune ou la puissance.

Mais le merveilleux ouvrier doit être encore signalé, sinon étudié à fond, dans les autres œuvres précieuses des musées étrangers. Bâle nous a donné là ses principales indications, et il resterait à creuser plus à fond le portrait de la femme et des enfants d'Holbein, si ce portrait n'offrait pas le champ à toutes les suppositions, aux hypothèses de roman, puis le portrait de femme dit *Laïs Coriathiaca*. Mais l'Angleterre qui fut comme la troisième patrie d'Holbein a conservé de quoi toujours dire sur lui, et de quoi toujours étudier. La seule monographie des portraits dessinés qui sont à Windsor, des peintures importantes qui sont dans divers Halls de corporations et divers aristocratiques châteaux, formerait seule un gros travail qui a été fort bien fait, mais qui peut toujours être à refaire. Du moins deux peintures sont à signaler, entre toutes : c'est le double portrait, sur un grand panneau, de deux seigneurs dits *Les deux Ambassadeurs*. Il soulève plus d'une énigme historique et même graphique ; mais pour nous, sans résoudre si ce sont ou non des ambassadeurs, et qui ils sont, ce que l'on n'a pas encore formellement déterminé, ce sera simplement une éclatante et riche peinture. Ces deux hommes de fière mine et d'opulent accoutrement, se tenant dignement debout des deux côtés d'une sorte de dressoir couvert d'un tapis et encombré d'objets d'art et de science, de sphères et de théodolithes, de mandolines et de sextants, sont évidemment deux puissants personnages ; ils ont cette sorte de brutalité sérieuse, de morgue calme qui distingue les politiciens et les aristocrates, mais cela semble enveloppé de distinction, de savoir. Quoi qu'il en soit, la tenue entière de l'œuvre est surprenante ; rien n'y est négligé, et si des parties en sont énigmatiques, toutes y sont cohérentes, depuis le fin dallage de mosaïque, jusqu'aux murs tapissés de damas vert, aux figures, aux bibelots, aux étoffes. C'est l'extrême netteté du travail qui ici encore atteint le style et conserve le caractère de vie. Quelle fut la destinée de ces hommes ? quel rôle jouèrent-ils ? A quoi

fait allusion cet étrange accessoire, cet inexplicable symbole d'un crâne humain beaucoup plus grand que nature, et qui, vu par anamorphose, semble d'abord quelque étui à papiers d'État, ou quelque enveloppe d'un instrument de musique, ou quelque poisson desséché, curiosité d'histoire naturelle qui ne déparerait pas la collection d'hétéroclites objets étalés ici ? On ne le sait et on ne le saura sans



HOLBEIN. — ANNE DE CLÈVES.

doute jamais ; mais il reste des hommes que l'on regarde et qui nous regardent, et qui à travers les temps perpétuent le mystère d'art et suggèrent au passant la longue émotion et le trouble des belles images.

De même encore le portrait de *Christine de Milan*, plus important que celui d'*Anne de Clèves*, d'une tenue égale à celle des *Ambassadeurs*, d'une harmonie plus sévère que l'*Érasme* ou le *Kratzer*, d'un fini plus parfait que le *Moretto* de Dresde ou le *Georg Giesze* de Berlin. En vérité, une peinture qui dépasse les mérites divers de chacune de ces peintures-là, paraît une invraisemblance,

ou notre appréciation immodérée, et cependant cela est. Il n'est pas dans toute la peinture d'image plus soignée, plus aristocratique, plus expressive, et d'une plus belle matière que ce portrait en pied d'une jeune femme sérieuse et fine, toute vêtue de noir, robe et longue pelisse de soie, les mains croisées à la ceinture, cette grave et élégante figure se détachant sur un fond bleu sombre. L'œuvre appartient au duc de Norfolk qui depuis quelques années l'a prêtée à la *National Gallery*.

Le *Moretto* nous a permis de recueillir, à Dresde, une indication importante, mais ce n'est pas encore l'œuvre la plus célèbre du musée. On a longuement et savamment controversé sur la question de savoir si la *Vierge au bourgmestre Meyer* qui se trouve là est un original d'Holbein, réplique de l'incontestée *Vierge au bourgmestre Meyer*, de la collection de la princesse de Hesse, à Darmstadt, ou bien si c'est une copie par un habile flamand. Il faudrait en effet qu'il fût singulièrement habile, le copiste qui oserait introduire des variantes dans le tableau d'un tel maître, changer par exemple les proportions du fond ornemental par rapport aux personnages, tout en conservant l'allure et l'harmonie et les traits saisissants de toute l'œuvre, et ses meilleures qualités. Quoi qu'il en soit, cette peinture produit à Dresde une profonde impression. Quant à l'exemplaire de Darmstadt, il est la perfection même. Est-ce, à vrai dire, la perfection dans le sentiment religieux? Non. Quelque charme et quelque pureté qui soient dans la figure de la Vierge, la plus grande beauté de peinture est surtout attachée aux personnages agenouillés en groupe autour d'elle : le bourgmestre, ses enfants, sa femme, une autre femme, sœur ou belle-sœur. Le sentiment religieux n'est pas absent de l'œuvre, il s'en faut, mais Holbein l'a mis dans ceux qui prient plus que dans celle qui est priée : celle-ci est une figure douce et pure, mais traitée déjà classiquement, tandis que l'observateur qui avait si bien défini chez Érasme l'expression de la méditation et du fin satirisme, a ici avec autant d'intensité étudié et rendu l'expression de la ferveur ; et c'est en cela que consiste l'esprit religieux de cette belle peinture.

Il faudra encore citer, à Dresde, le superbe double portrait à mi-corps de *Thomas Godsalve et son fils;* à Munich, le marchand *Derich Born* et *Sir Bryan Tuke;* à Berlin, le marchand *Georg Giesze*, prodigieux de lumière et de fini dans le rendu des accessoires, de finesse dans l'ensemble de la peinture ; à Vienne enfin, *John Chambers*, médecin de Henri VIII, *Frédéric II le Sage*, et *Geryck Tybis*, et surtout cette délicieusement affinée *Jane Seymour*, autre reine de Henri VIII, peut-être à la fois aussi flattée et véridique que notre Anne de Clèves, mais inoubliable avec ses yeux noirs et vifs, son ovale pointu, son menton mince, sa bouche rapetissée et serrée, ses mains jointes, sa riche coiffure de structure losangée, son décolletage, ses perles, une figure de petite femme ambitieuse, au jeu serré, à la douceur froide.

Mais quoi, toutes les œuvres d'Holbein seraient prétextes à analogies et à bien plus complètes analyses physionomiques, et nous n'avons presque parlé, sommairement, que des peintures, ne faisant qu'allusion aux dessins de Windsor, la plus riche collection qui permette de suivre, autant que cela se peut, les rapports d'une ligne de crayon avec une direction d'âme. Il faudrait les citer tous : Anne Boleyn, simple ; Brooke lord Cobham, aux traits durs ; le père de Thomas Morus, vieillard gai ; Thomas Morus lui-même, largement étudié, avec un caractère de volonté ; lady Ratcliff, avec ses yeux clairs et écartés ; enfin tant d'autres, types de race et d'esprit, nommés ou inconnus, tous monuments d'humanité. Cela demeure le rare mérite d'Holbein et c'est ce qui lui crée sa place exceptionnelle, en fait un artiste, presque un phénomène, en dehors d'une école déterminée. Il est le type de l'observateur précis, de l'historien au métier parfait, à la méthode sûre ; mais ces qualités d'ouvrier sont rehaussées par des qualités de pensée, semble-t-il, qui généralisent le morceau exécuté et lui donnent une durée humaine supérieure encore à l'intérêt historique.

Nous disons : semble-t-il, car il se pourrait après tout que l'œuvre fût si haute uniquement parce qu'elle est exécutée avec un soin parfait, une connaissance impeccable du tracé et de l'accord des lignes, et de l'emploi de la matière. Mais d'où viendrait alors que des portraits aussi impeccables, exécutés par les plus parfaits flamands, n'offrent pas cependant un caractère aussi saisissant et aussi grand quoique tout aussi vivant, si Holbein n'avait pas pensé encore plus fortement et mieux qu'eux ? Il est visible d'ailleurs que c'était à l'occasion un homme d'imagination riche et productive, ainsi que le montre, au musée de Bâle, à côté de portraits crayonnés de la qualité de ceux de Windsor, la nombreuse série de ses dessins historiques, allégoriques ou ornementaux. Ici, Holbein suit le style de son temps sans trop se préoccuper d'innover, mais il dispose admirablement, jetant sûrement et avec fougue à grands traits de plume rehaussés de lavis, des scènes religieuses pour des verrières, des décorations de maisons, des modèles de bijoux ou d'armes. Cela sent la même certitude, la même aptitude.

Holbein ne vous transporte pas d'extase ou de tendresse, comme les primitifs italiens, il ne vous émeut pas par un trait poignant, il ne vous écrase pas par un coup de foudre comme Rembrandt, il ne parle même pas à votre imagination, à votre sens du rêve comme Dürer, il ne vous violente pas comme Grünewald, ou ne vous fait point sourire cordialement comme Cranach. Il est véridique et puissant ; il attire toute votre attention sur le problème de l'homme ; il l'a résolu, lui, en grande partie, ou tout au moins il l'a dominé, mais il ne vous aide pas à le résoudre, car par sa véracité extraordinaire, il met de nouveau l'homme devant vous, et vous dit : « Cherchez à le comprendre comme je l'ai compris. »

CHAPITRE VII

Les contemporains et les successeurs de Dürer et d'Holbein. — Burgkmair, Schäufelein, etc. — Un grand artiste : Cranach. — La fin de l'École. — Éclipse totale. — Un mot sur le xixe siècle.

Une fois Dürer et Holbein étudiés, il n'est plus guère que quelques peintres de leur temps et travaillant pour la plupart sous l'influence de Dürer, puis un délicieux artiste, très à part, très personnel, très différent de tous, qui puissent désormais nous retenir un peu. Ces peintres, nous allons les passer en revue à l'instant, et cet artiste attrayant, c'est Lucas Cranach. Mais cela vu, nous serons tentés d'arrêter net l'histoire de la peinture allemande à la fin du xvie siècle, tant nous nous trouverons en présence de quelque chose d'inférieur, et d'indifférent à la pensée du monde, que nos maîtres du xve et du xvie siècle ont au contraire si profondément captivée. C'est pourquoi il n'y aura presque aucun lien entre le commencement et la fin de ce court chapitre. Il nous suffira, dans les dernières lignes, d'indiquer un vice général pour ramener l'histoire de trois siècles à une brève énumération.

Mais nous sommes encore en des temps tout différents, où règne une fièvre d'activité et de création vraiment nationales, quelles que soient d'ailleurs les influences de l'extérieur et les réciprocités au sein même des écoles. Puis, le métier est toujours admirable, et c'est par lui que des artistes même troublés par des admirations ou des éducations, manifestent encore de puissantes personnalités, à l'encontre des temps à venir, où l'originalité des esprits pourra être plus laborieuse, mais le métier neutre, ce qui, en peinture, annule tout le reste.

Après les peintres que nous avons examinés dans l'école souabe, il reste un certain nombre de maîtres qui contribuent à la gloire de cette école. L'un des plus originaux et des plus riches, est Hans Burgkmair, beau et puissant tempérament de peintre, à l'imagination féconde, au sens de la mise en scène et du décor, dessinant et peignant avec sûreté et largeur.

Contemporain de Dürer, né à Augsbourg en 1472, Burgkmair a été comme lui

en Italie (1508) et comme lui, il en a franchement subi et importé l'influence, mais tout en sachant demeurer un artiste foncièrement germanique. L'influence italienne se constate dans quelques formes, dans quelques conventions différentes



HANS BURGKMAIR. — BURGKMAIR ET SA FEMME.

des vieilles traditions allemandes que Hans Burgkmair avait reçues de son père Thomas Burgkmair, grave et consciencieux peintre d'Augsbourg. Mais ces formes, par exemple telle prédilection architecturale, contrastent vivement avec l'esprit qui règne dans les parties les plus importantes du tableau, dans les personnages,

dans le drame même ; et c'est par cet esprit que Burgkmair demeure fidèle à sa race. Au musée d'Augsbourg sont quelques-unes de ses plus belles œuvres dans la première manière, entre autres le grand retable de 1501 représentant le Christ et la Vierge adorés par les saints, et les tableaux de la série des *Basiliques* que nous avons cités déjà à propos d'Holbein le vieux : les Basiliques de *Saint-Pierre*, de *Saint-Jean* et de *Santa-Croce*. Ce dernier tableau contient, sur les volets, le *Martyre de sainte Ursule*, mais le même sujet est traité dans un triptyque du musée de Dresde avec une telle perfection qu'il faut dire un mot de cette œuvre, une des plus connues et des plus belles de Burgkmair. Ce *Martyre de Sainte Ursule* n'est pas de même essence que celui de Memling, qui nous arrêta longuement dans le précédent volume. Il n'en a point le charme frais, la délicatesse extrême de pétale de fleur ; son ingénuité est plus lourde, mais elle est encore d'une bonté et d'une élévation parfaites. Quel que soit le nombre des personnages qui animent la composition, le principal demeure celui de la sainte : elle est si paisible, la jeune sainte, dans le navire, assise au pied de la croix qui est comme le grand mât ; elle a la gorge transpercée d'une flèche qui est restée dans la blessure, mais elle demeure paisiblement contemplative, souriante, isolée de ce qui se passe. Les flèches volent autour d'elle. Au fond se voit la ville ; au premier plan, c'est un entassement de bourreaux et de victimes, des soldats égorgeant les vierges douces et résignées ; un terrible reître tirant l'épée, et à gauche un autre exécuteur, une espèce d'ogre des contes fantastiques.

Ainsi Burgkmair, quoique plus compact que Memling, rivalise avec lui et l'emporte peut-être par le drame. Il a lui aussi un type de femme gracieux, simple, mélancolique ; il aime les riches costumeries, les décors mouvementés, et, sauf les œuvres telles que cette *Sainte Ursule*, où il met un soin particulier, son exécution, soit qu'il peigne, soit qu'il dessine pour la gravure sur bois, est rapide, légère, parfois superficielle. Cependant, dans certains portraits, il apporte une précision voisine de celle d'Holbein. Le musée de Nuremberg possède, de Burgkmair, divers tableaux très intéressants. Un *Saint Sébastien*, tout d'abord, vraiment allemand de caractère, et d'une grande richesse de facture, très beau avec son grand manteau rouge, sa barbiche blonde et ses longs cheveux qui retombent sur ses épaules, s'échappant de dessous son chapeau de velours rouge, doublé de vert et orné de chaînes d'or. Il tient deux flèches en main, et il apparaît devant l'empereur Maximien, tandis que derrière lui un ange tient une tapisserie brodée d'or. Le nu est très beau, d'un dessin très ferme, et le fond du tableau est formé d'un paysage charmant, au bord d'un lac. Une *Vierge*, lisant dans un jardin Renaissance, l'enfant Jésus à ses pieds ; une exquise figure, une peinture d'une couleur intensément dorée, un tableau qui demeure d'un sentiment bien antérieur à l'époque que rappellent cette ornementation, ce fronton, ce banc de marbre, dans ce beau jardin.

L'école souabe nous offre encore deux fort beaux artistes. L'un, Christophe Amberger, d'Augsbourg, est un remarquable portraitiste que l'on pourrait égaler presque à Holbein, si son œuvre n'était pas si dispersée et demeurée si peu nom-

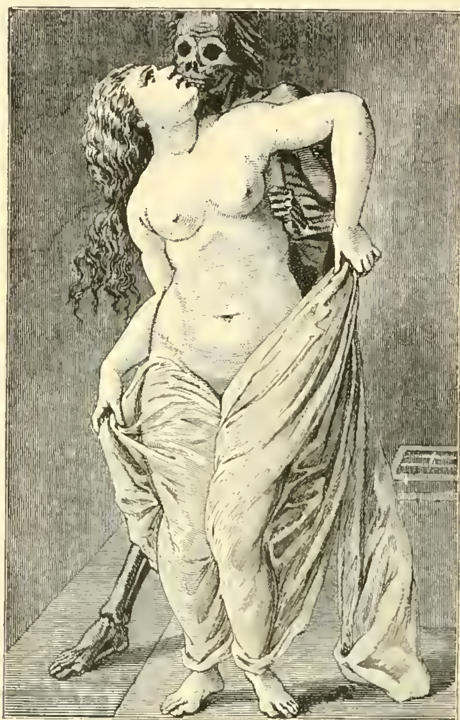


HANS BURGKMAIR. — AQUARELLE DU LIVRE DES TOURNOIS.

breuse. Amberger, qui a profité des leçons de Venise, figure au musée de Berlin avec un étonnant *Charles-Quint* d'une vérité impitoyable, avec ses yeux bleus, son nez pointu, son prognathisme accentué; puis avec un *Portrait du cosmographe Sébastian Münster*, une des belles œuvres de la peinture allemande; cette

tête de vieillard dont la barbe n'a pas été fraîchement rasée et pousse sur la peau rose d'imperceptibles picots blancs, est peinte avec un fondu, un lumineux des plus rares. La toile éclaire toute la salle à distance, et elle rivalise avec les Holbein voisins, qui ne reprennent leur profondeur et leur force incisive que lorsqu'on se rapproche d'eux. D'Amberger, il y a encore un portrait de jeune homme au Stœdel de Francfort, etc.

Le second peintre qu'il nous reste à citer dans l'école souabe est Hans Baldung Grien, mais en réalité il appartiendrait presque autant à l'école de Fran-



HANS BALDUNG. — ALLÉGORIE.

conie par l'influence de Dürer qui s'exerce visiblement sur toute son œuvre. Sa couleur est riche et son imagination active, mais son métier est bien inférieur à celui de Dürer, son fantastique est plus superficiel et plus forcé. On rencontre pourtant dans les musées de beaux tableaux et de bons dessins de lui et il fournit beaucoup de besogne aux graveurs sur bois. Le maître-autel de Fribourg-en-Brisgau, avec le *Couronnement de la Vierge*, et la *Vierge à la famille Christophe de Baden*, à Carlsruhe, sont deux de ses œuvres les plus importantes. Cette dernière peinture est remarquable par les portraits de toutes sortes agenouillés des deux côtés de la madone, superbe vieux chef de la famille en armure, guerrier, évêque, religieuses, jeunes hommes et jeunes filles, tous sérieusement peints, et

le peintre conscient de la beauté et de la force des types. A Berlin, une intéressante *Adoration;* à Bâle, un très beau tableau du *Christ en croix* avec les deux



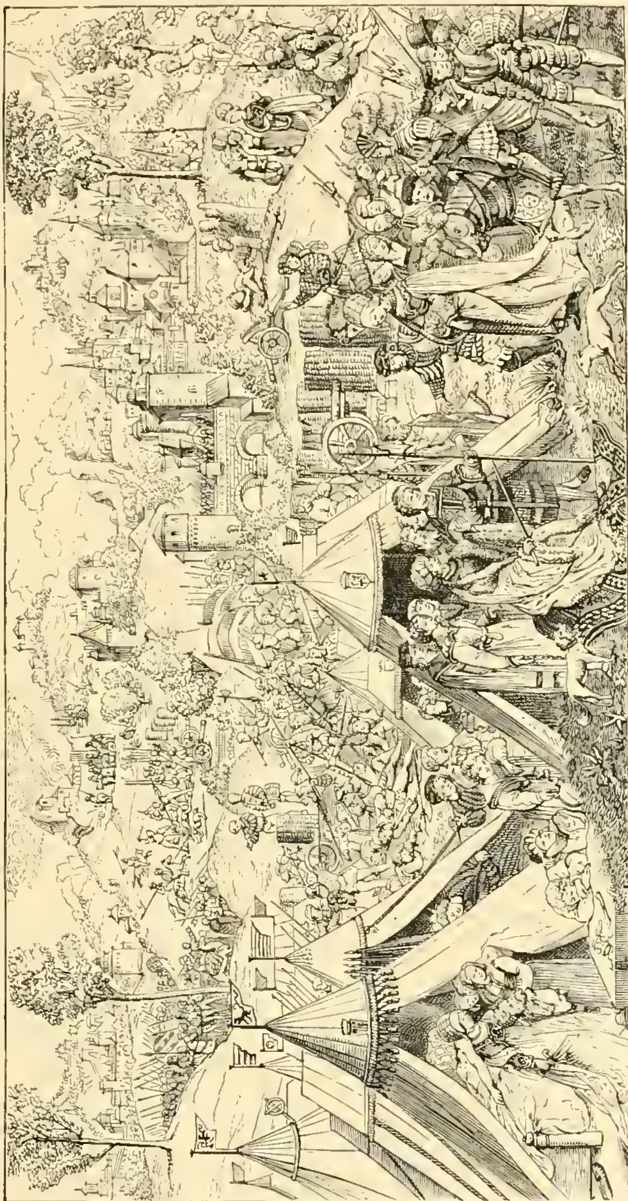
ALDEGREVER. — JEAN DE LEYDE.

larrons et, au pied de la croix, la Vierge et des saints; puis au même musée des peintures fantastiques et en somme médiocres si l'on pense à Dürer, de femmes aux prises avec la Mort; enfin à Nuremberg, à Munich, à Francfort, diverses peintures dont l'étude ne serait pas dénuée d'intérêt.

L'école de Franconie ne nous offrira plus que des artistes absolument inféodés à Dürer, et pourtant manifestant souvent des tempéraments originaux et vigoureux malgré cette hantise. Il suffit presque de nommer sans commentaires Hans von Kulmbach, un peintre puissant et riche ; Georg Pencz, plus remarquable comme portraitiste que comme peintre de sujets ; Albrecht Altdorffer, un des plus curieux peintres allemands du XVIe siècle, qui a un sens extraordinaire du décor compliqué, du lambrequin, de la banderole, et qui s'entend à merveille à retracer d'une touche précise, d'une couleur vive et claire, des foules immenses, grouillantes, telles la surprenante *Bataille d'Issus*, où les innombrables combattants, les Macédoniens comme les Perses sont magnifiquement vêtus de brillants costumes de *Landsknechten* de son propre temps ; mais quel mouvement, quel entrain et quels amusants épisodes! Et pourtant le même peintre offre, au musée de Nuremberg, un *Crucifiement* d'une composition très simple, presque moderne d'arrangement. Aldgrever est aussi un des peintres qui ont le plus consciencieusement étudié et adopté l'extériorité de Dürer. Enfin les Beham, Barthel et Hans Sebald son neveu, sont non moins directement élèves du maître de Nuremberg. Un des plus importants tableaux du premier est une superbe *Déposition de croix*, théâtrale et seigneuriale, à la vérité, et reflétant la Renaissance allemande dans ce qu'elle a à la fois de riche et d'impassible. Peut-être la sincérité typique des portraits d'hommes, la beauté, un peu froide pourtant, des figures de femmes, rachète-t-elle tout ce que l'œuvre trahit d'absence d'émotion vraie ; l'ingénuité des vieux temps n'est plus, ne peut plus se retrouver, se sentirait dépaysée parmi ces palais italiens, dans ces magistraux portraits de bourgeois, de femmes bellement attifées, avec une préoccupation de style à la Ghirlandajo, mais sans le charme mélodique des grandes peintures italiennes. De Hans Sebald Beham, une seule peinture a été conservée : c'est cette curieuse table à compartiments représentant la *Vie de David*, au Louvre, et qui est pleine d'épisodes curieux et ingénieux, rappelant par certains côtés les enluminures des manuscrits. Hans Sebald a une œuvre de gravure importante et variée.

Hans Léonard Schäufelein est un tempérament plus attrayant, plus naïf, que la plupart des précédents. Ses peintures de la cathédrale et de l'hôtel de ville de Nordlingen indiquent un brillant coloriste, aux harmonies chaudes et dorées. Au musée de Nuremberg il est assez largement représenté par des peintures tantôt un peu lâchées, comme le *Christ en croix*, tantôt superbes de conception et d'un dessin excellent, comme la *Sainte Brigitte*. A Berlin, à Munich, Schäufelein peut être aussi étudié en de nombreux tableaux. Enfin, on citera comme type de sa facture, une touchante composition du *Christ et Madeleine* ; lui, est en sorte de jardinier ; elle, les mains jointes, à genoux, est magnifiquement vêtue, coiffée d'un vaste hennin, ou tout autre édifice des modes du temps, et de grosses larmes roulent sur ses joues.

Mais nous arrêterons là ce qui a trait à l'école de Franconie; nous n'y trouverions pas un trait nouveau que Dürer ne nous ait fourni. Il nous reste à parler de l'école saxonne, et elle tient à la vérité tout entière dans un seul



HANS SCHÄUFELEIN — ÉPISODE DE L'HISTOIRE DE JUDITH.

maître, le délicieux Cranach, qui disparu, ne laissa, et encore pour très peu de temps, que de littéraux imitateurs.

Cranach est une des natures les plus à part de tout l'art allemand, et pas de la même façon qu'Holbein. Si celui-ci est en dehors de son temps et de son

pays par une science profonde, des préoccupations d'esprit différentes, Cranach demeure au contraire très de sa race et de son temps, mais il ne ressemble à aucun des artistes que l'on pourrait citer. Il diffère d'eux tous par la naïveté, par une originalité à lui, par une écriture absolument personnelle, qui n'est point systématique, mais innée, qui ne sort pas d'une école ou d'une rencontre, mais d'une façon de voir et de sentir. On peut à la rigueur trouver des analogies et des parentés dans les types de femmes adoptés par les peintres que nous avons étudiés, et je dis les plus grands, Dürer lui-même, mais Holbein excepté, qui lui ne créait point mais décrivait. Chez Cranach au contraire, les femmes sont des



CRANACH. — ALLÉGORIE.

femmes de Cranach. Visage, forme, elles sont sorties entièrement de son cerveau ; il s'est complu à répéter mille fois l'image de sa créature, et toujours rencontrée, toujours elle charme. Cranach a inventé un être, un type, et le plus difficile de tous à inventer, quoi que l'on puisse croire d'abord, car adopter une personne donnée, demeurer fidèle à un modèle original, préféré, ce n'est pas créer une autre femme. Cranach a réussi, et pour cela on peut le classer parmi les grands artistes, qui se reconnaissent aussi à ce signe qu'ils ont vraiment créé une femme. Fra Angelico, Memling, Léonard de Vinci, pour prendre des noms dont la comparaison peut paraître écrasante, ont été des créateurs analogues, et sans rapprocher à d'autres titres notre Cranach de ces maîtres, on peut dire à celui-là du moins, qu'il a été aussi heureux qu'eux.

Cranach est un peintre heureux; il dégage de la joie calme, du bonheur simple, fait de bonté, de cordialité, et de malice. Ses femmes ne sont point dépourvues de volupté ni de mutinerie, au milieu de leur candeur; qu'elles soient la Vierge Marie ou Diane, une sainte ou une princesse, elles ont toujours cette simplicité amusante, cette santé rose, cette finesse de traits dans l'ovale



CRANACH. — LA VIERGE A L'ENFANT.

arrondi par en haut, effilé par en bas, de leur gentil visage. Et pourtant elles diffèrent; en les faisant semblables sans pouvoir s'en empêcher, Cranach fait tous ses efforts pour leur donner des expressions très correspondantes au rôle qu'elles jouent, et l'on voit fort bien ce qu'il a voulu dire. Aussi, pour peu que l'on sache se mettre à l'unisson de son sentiment peu compliqué, mais très sincère, des personnages et des drames, pour peu qu'on épouse avec un peu de son ingénuité

la gaîté ou l'émotion que comporte une scène, qu'on aime comme lui à s'entretenir doucement, sans vues profondes, avec d'aimables petites bonnes femmes, jeunes et fraîches dans leurs beaux attifements de velours rouge, gris ou noir, brodés d'or, rehaussés de joyaux, enguirlandés de colliers, on y prend un plaisir extrême. Il ne faut pas faire le dédaigneux avec un homme aussi nature; ce serait peine perdue d'exercer des critiques et l'on passerait à côté de lui sans le comprendre, par conséquent en perdant un très bon amusement. Il n'est pas malaisé de voir ses défauts, ou plutôt les défauts qu'il aurait si on le comparait à Raphaël. C'est pourtant l'erreur que tous les critiques ont commise, et ils



CRANACH. — LUTHER ET CATHERINE DE BORA.

trouvent toujours à constater profondément, sévèrement des choses évidentes. Mais pour nous, qui nous préoccupons, non pas d'idéal conventionnel, mais de plaisir, d'observation, d'humanité, Cranach nous plaira et nous aurons toujours de la satisfaction, du repos et de la confiance en sa compagnie. Nous lui passerons ses bonnes grosses lourdeurs d'enfant gai, sa soi-disant gaucherie à composer une scène, les redites incessantes qui d'ailleurs ne sont aussi nombreuses que parce qu'il y a trouvé de l'agrément. En revanche nous goûterons l'absolue loyauté de son esprit, le tour personnel de son inspiration et de ses moyens d'expression, enfin la joie qu'il éprouve à peindre, et la large franchise d'un métier qui parfois abonde en très belles trouvailles; car Lucas Cranach est non seulement un peintre curieux et plaisant, c'est encore un ouvrier des plus inté-

ressants. Sa couleur est claire, généreuse, et toujours d'une grande richesse ; sa facture est aisée et soignée, d'une belle matière, qui a traversé le temps sans rien perdre de sa netteté, de son onctuosité et de sa fraîcheur. Les chairs rosées de ses femmes, la transparence de ses paysages bleu verdâtre, l'intensité de ses velours rouges, dont il indique d'une façon naïve, mais heureuse et intelligente, le miroitement; la conscience presque rustaude avec laquelle il soigne la narration d'un accessoire, d'un joyau, d'une architecture, d'un animal, tout cela



NICOLAS MANUEL. — FRAGMENT DE LA DANSE MACABRE.

est d'un ouvrier véritable, non pas d'un ouvrier virtuose, supérieur, comme Dürer, mais appliqué, attentif, confiant coûte que coûte dans le résultat de sa peine.

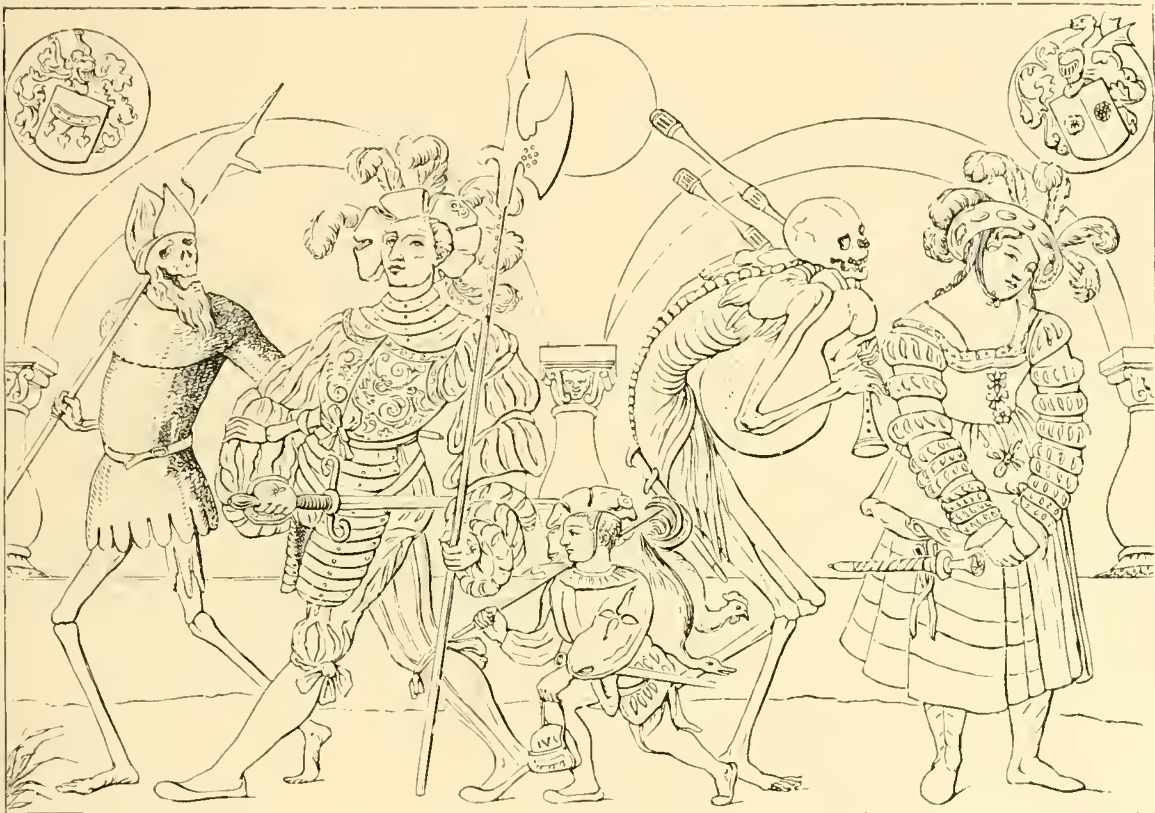
Quant au dessin de Cranach, on peut penser déjà, par ce qui précède, qu'il est de lui, et qu'il est du vrai dessin, c'est-à-dire un langage direct, l'expression naturelle et formelle d'un esprit, et non pas un vocabulaire emprunté, incohérent, comme l'est au contraire ce qui passe pour de la correction. Ce n'est pas de la correction que l'uniformité académique, puisque c'est justement un moule imposé à tous, et qui ne convient exactement à personne, une orthopédie où tous les

esprits s'estropient. Aussi, les larges arabesques de Cranach sont-elles bien plus expressives, et méritent-elles bien plus le nom de dessin que les conventions dont vont se contenter après lui la plupart des peintres allemands. Son sentiment de la forme mériterait d'être étudié à part : Cranach a aimé le nu d'une prédilection toute particulière, et ce peintre très religieux, comme nous le verrons, a trouvé un grand plaisir aux thèmes mythologiques qui lui permettaient de satisfaire sa passion de la forme. Non point la forme antique, cela va sans dire, mais une forme à la fois très vivante et très créée. Ses Dianes, ses Vénus, ses Lucrèces, ses nymphes de toutes sortes, avec leurs lignes à la fois fortes et élancées, sveltes et rebondies, leurs longues jambes, leur ventre et leurs seins un peu accentués, sont d'un dessin tout à fait neuf et personnel; elles ont une souplesse et une fraîcheur des plus attrayantes. Le contour en est à la fois hardi et naïf, mais une gaucherie dans telle attitude ne fait qu'en souligner le curieux désir d'arabesque. Quand une figure de femme lui a plu à peindre, on peut être sûr que Cranach l'aura peinte avec un soin qui en fait un morceau fort précieux; et ces nus, par exemple, d'*Adam et* d'*Ève* au musée de Munich, sont peut-être des peintures plus raffinées, d'un sentiment plus trouvé de forme, que les mêmes personnages au nu sensiblement plus épais et plus lourd, quoique plus robuste et plus réel, que nous trouvons à Madrid sous la signature de Dürer.

Cette curiosité très artiste de la forme, Cranach l'a spécialement manifestée dans un amusant tableau du musée de Berlin, la *Fontaine de Jouvence*, qui n'est pas seulement une gaie fantaisie, mais une très sérieuse recherche de la forme féminine à tous les âges. Des femmes arrivent, les unes en riche équipage, d'autres plus modestement vêtues; elles sont vieilles et décrépites; elles quittent leurs vêtements, on voit leurs sèches anatomies, leurs peaux ridées et flasques, leurs cheveux gris; elles entrent dans la piscine, nagent, traversent, et peu à peu, dans l'eau même, on voit leurs chairs se raffermir et se rosir, leurs formes devenir plus rondes, leurs cheveux blondir, et celles qui abordent sont charmantes, de vraies femmes de Cranach, aux jambes nerveuses, à la poitrine jeune; d'autres sont déjà rhabillées, et elles s'éloignent à travers chemins et bosquets, au bras d'élégants seigneurs. Il y a des défauts dans ce tableau dont le paysage est lourd, avec des rochers mal peints, ou peut-être retouchés par une main maladroite; mais ces multiples recherches, ce soin à dessiner de vieilles et de jeunes femmes, dénotent un sentiment d'art véritable; les dessins d'étude pour ce tableau durent être d'un vif intérêt, et s'ils existent dans un coin de quelque musée ou collection, il serait à souhaiter qu'on les pût connaître.

Ce que l'on sait du caractère de Cranach comme homme, n'est pas pour diminuer l'estime que l'on ressent pour l'artiste. Lucas Muller (et non Sunder comme on le dit encore en maints catalogues) était né à Cronach, près de Bamberg, en 1472, et du nom de son pays natal, en l'altérant légèrement, on fit le sur-

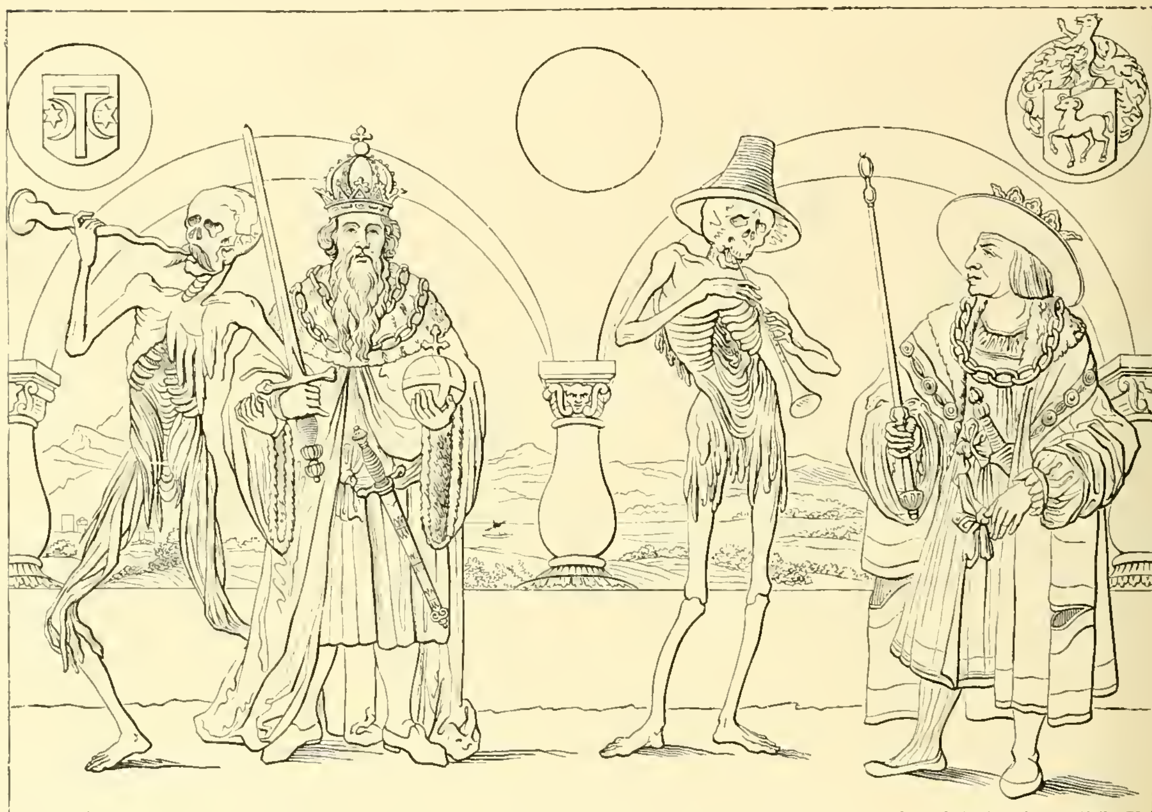
nom sous lequel il a acquis sa célébrité. L'on pense qu'il apprit la peinture avec son père, et qu'il se perfectionna sous la direction de Matthæus Grünewald; on aimerait qu'il dût son savoir à un pareil maître. En 1495, il fut attaché en qualité de peintre officiel à la cour de l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, et c'est alors que ce sujet détaché de l'école de Franconie fonde à Wittemberg une façon d'école saxonne. Cranach avait accompagné le prince durant son pèlerinage en Terre Sainte, deux ans auparavant.



NICOLAS MANUEL. — FRAGMENT DE LA DANSE MACABRE.

Il conserva ses fonctions de peintre de la cour auprès de trois électeurs saxons, et il manifesta au dernier de ses maîtres, Frédéric le Généreux, un attachement qui alla jusqu'à une fidélité héroïque : après la défaite de Frédéric à Mühlberg (1547), il partagea ses cinq années de captivité à Innsbrück. Les habitants de Wittemberg lui marquèrent par deux fois le cas qu'ils faisaient de lui en le nommant leur bourgmestre. Il fut en termes particulièrement affectueux avec Luther, qu'il portraitura plusieurs fois, et au mariage duquel avec Catherine de Bora, il servit de témoin.

Son esprit se reflète avec une parfaite limpidité dans son œuvre : il est vraiment grave et religieux dans tel tableau de sainteté ou telle parabole, mais souvent avec une irrésistible impulsion d'humour qui lui fait glisser dans quelque coin tel épisode plaisant, tel portrait satirique. Et dans ses œuvres de pur sourire et badinage, on sent alors, comme nous l'avons dit, une joie ingénue de vivre, de voir et de peindre. L'historien allemand Waagen a dit avec beaucoup de justesse que par le tour de l'inspiration et de l'expression Cranach était un Hans



NICOLAS MANUEL. — FRAGMENT DE LA DANSE MACABRE.

Sachs en peinture, et que comme chez le Maître Chanteur, on rencontrait chez lui les boutades et les images les plus familières à côté des trouvailles les plus délicates et les plus pures.

Les tableaux de Cranach sont demeurés tellement nombreux qu'il serait impossible d'en faire ici une énumération même sommaire. On en rencontre dans tous les musées d'Allemagne et même de fort bons dans des galeries de second ordre. C'est à Dresde peut-être qu'il est permis de le mieux étudier grâce à la variété des œuvres, quoique Weimar contienne son œuvre capitale, *le Christ en croix et le Christ triomphant du péché*, *avec les portraits de Luther et de Mélan-*

chthon. Parmi les plus beaux tableaux de Dresde, il faut citer un *Adam et Ève*, et un *Adam* et une *Ève*, très belles figures, qui sont parmi les meilleurs nus de Cranach ; un *Portrait du Margrave Georges de Brandebourg*, traité en manière d'étude et d'un parfait dessin ; des portraits de Luther et de Melanchthon sur son lit de mort, etc., etc. On donne seulement comme de son atelier deux tableaux qui nous semblent très authentiques, mais qui en tous cas ont été exécutés sur ses idées, et qui sont parfaitement typiques de son imagination et de son sens du



ROTTENHAMMER. — LA MORT D'ADONIS.

drame. D'abord un *David et Bethsabée*. Un David apparaissant au balcon de son palais, tandis que Bethsabée est au bain avec ses suivantes, trois jeunes femmes en robes de velours rouge, et une quatrième qui du pan de sa propre robe en velours gris essuye les jambes de sa maîtresse, vêtue de magnifique velours cramoisi relevé d'or. L'autre tableau, un étonnant *Massacre des Innocents*, avec des enfants égorgés en tas au premier plan, puis, dans une sorte de loggia, Hérode et ses conseillers, dont un, dans un mouvement de pitié bien saisi ne peut s'empêcher de se cacher le visage ; enfin tout à fait au fond, dans le paysage, une petite « Fuite en Égypte ».

Les études de physionomie qui en ce tableau abondent ne sont pas moins

variées et moins curieuses dans un des beaux tableaux de la Pinacothèque de Munich, également riche en œuvres de Cranach : *la Femme adultère*. Bien tranquille et bien douce, en beaux habits, elle se tient auprès du Christ au visage fin et mélancolique, au geste plein de douceur ; deux vieillards, deux apôtres se tiennent à droite; à gauche est le groupe des Impitoyables, laides brutes, mufles épais ; un homme horrible, vêtu d'une belle et riche armure, apporte des pierres dans un bonnet ; un autre, énorme bourgeois d'une importance pédante, ajuste ses besicles sur son nez, d'un air de juge irrésistiblement bouffon, et l'on peut voir dans ce tableau à la fois le côté doux et fin du charmant maître, et son



ADAM ELZHEIMER. — SAINT CHRISTOPHE.

aptitude satirique. Comme tous les tendres, Cranach est un bon et robuste railleur. A Berlin, parmi de très belles toiles, tableaux religieux, mythologiques (comme notre *Fontaine de Jouvence*), portraits ; il faut mettre encore à part une délicieuse *Sainte Anne*, aux longs cheveux blonds et en belle robe grise avec ceinture d'orfèvrerie, une figure au joli geste gauche, vraiment simple et ingénu. Un *Portrait de Catherine de Bora*, différent de ceux que l'on voit dans d'autres musées et où elle n'apparaît pas très séduisante, avec ses pommettes saillantes : ici elle est un peu penchée, la bouche est spirituelle, le front haut, les yeux extrêmement jolis. D'ailleurs les portraits peints par Cranach sont la plupart du temps exécutés avec force et sérieux, et ce sont de belles choses. Il ne faut cependant compter que comme à demi de lui, une quantité de *Frédéric le Sage* et

de *Frédéric le Généreux*, portraits revêtus de son estampille, mais sortis par douzaines de son atelier, présents sans doute, images officielles dont il avait



ADAM ELZHEIMER. — FUITE EN ÉGYPTE.

donné le modèle, à tel point qu'il n'est guère un musée d'Europe, grand ou petit, qui n'en possède.

Au musée de Francfort est entre autres une très belle *Crucifixion*, et à Cassel, une ravissante *Diane*.

Le fils de Cranach, Lucas le jeune, n'arrêtera pas notre attention. Il continua avec plus de lourdeur, mais avec une étonnante fidélité, le style de son père. Aussi dans le nombre de ses tableaux s'en trouve-t-il parfois qui ne sont pas indignes comme conception, sinon comme exécution, de figurer à côté de ceux du vieux maître. Mais l'école de Saxe, créée par Cranach, alimentée par lui, par les gens qui l'aidaient dans sa copieuse production, s'éteignit avec son fils (1586), et en somme cette date est également l'extrême point de démarcation

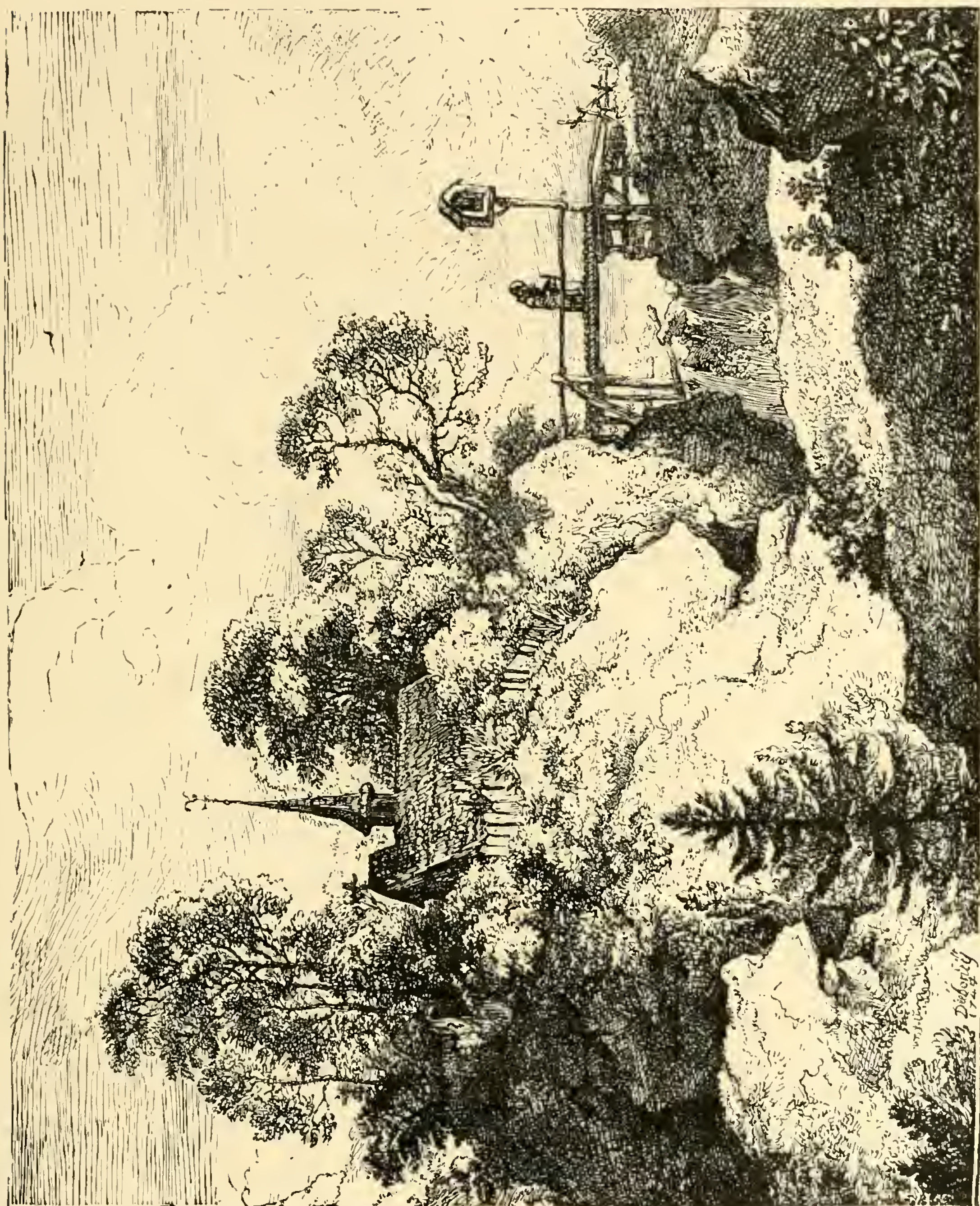


ABRAHAM MIGNON. — FLEURS.

entre l'école allemande qui nous a tenus intéressés, parfois ravis et passionnés, et celle qui ne nous réserve qu'indifférence.

Il serait pourtant juste avant de passer au très sommaire résumé de tout ce reste vite retracé, de signaler un intéressant rameau de l'école, dans son style franconien principalement, qui a poussé en Suisse au XVI[e] siècle, et bien entendu en dehors de Holbein. Deux artistes ne peuvent passer inaperçus malgré la rareté des œuvres peintes que l'on a conservés d'eux : l'un fantastique, empanaché, singulièrement excessif, mais attrayant au possible : Manuel Deutsch, de Berne, avec son singulier *Jugement de Pâris* au musée de Bâle ; l'autre, Tobias Stimmer, de Schaffhouse, un portraitiste énergique et naïf qui a, au même musée, deux portraits en pied, un homme et une femme, riches de couleur et expressifs dans leur robuste gaucherie.

L'école de Westphalie offre encore, au milieu du xvie siècle, des artistes intéressants, les Tom Ring; Ludger, le père, est un grave et savant artiste.



DIETRICH. — LE PONT DE BOIS.

L'école de Franconie va s'affaiblissant après la mort de Dürer, et ce n'est pas le fécond et insignifiant Virgile Solis, décorateur inépuisable, italianisant incu-

rable, qui la saurait relever. Nous arrivons ainsi sans effort, mais sans plaisir, aux peintres de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, qui copient avec la dernière platitude, et plus une parcelle, plus une étincelle du sentiment national, si profond, si beau, les pires décadents italiens. Quels modèles !

Rottenhammer (1564-1622) et Adam Elzheimer, un peintre de puériles petites scènes bibliques au clair de la lune (1574-1620), sont les moins insupportables peintres de la fin du XVIe siècle. Au XVIIe, le classique Sandrart, peintre ennuyeux et écrivain d'art pas toujours très intelligent ; Abraham Mignon, peintre de fleurs métalliques, plus hollandais qu'allemand, et Balthasar Denner, l'odieux et ridicule peintre de têtes de vieillards exécutées à la loupe, et qui pourtant pouvait brosser un morceau avec quelque verve et largeur.

La guerre de Trente ans avait porté un coup fatal à l'art en Allemagne ; elle avait tué le calme, le bien-être, le luxe, sans lesquels l'art ne peut se développer.

Mais il est bon de remarquer que la guerre n'avait tué qu'un malade, dont le cas était déjà désespéré. L'art avait été épuisé net après avoir produit les grands sujets que nous avons étudiés, et il n'y avait pas grand chose à espérer d'une école dont les plus brillants représentants étaient le fade et pasticheur Rottenhammer, ou le factice Elzheimer.

L'art de l'Allemagne comme celui de la Hollande et de la Flandre avait été bien plus sûrement tué par la nouvelle invasion italienne que par les plus ruineuses guerres.

Le XVIIIe siècle présente une plus grande abondance de noms et des talents moins antipathiques, mais toujours aussi dépourvus d'importance dans l'histoire de l'art. Dietrich, Tischbein, Bernard Rode, Raphaël Mengs, sont de fades éclectiques, influencés soit par la France, soit par l'Italie.

Dietrich (1712-1774) fut le type de ces dévoyés de fin d'école, de ces pasticheurs effrénés, involontaires, qui copient successivement toutes les originalités des autres maîtres sans pouvoir, naturellement, s'en faire une originalité pour eux-mêmes. Il y a de lui des tableaux italiens et des tableaux flamands, des pseudo Van Ostade et des façons de Claude Lorrain. Les uns ne valent pas mieux que les autres.

Quant à Raphaël Mengs, ce fut un homme considérable de son temps (1728-1779). Il fut en peinture un des représentants les plus importants de la réaction classique tentée par Wincklmann. Mais dans les œuvres importantes tentées dans cet esprit, on voit trop bien qu'il ne manque à Mengs que le génie. Au contraire, dans ses portraits règne un assez joli goût ; il dessine avec sûreté et fermeté, comme le prouvent maints portraits et esquisses à Madrid et il a dans ce genre une couleur beaucoup plus agréable et relevée que lorsqu'il fait une tentative de décoration ou d'histoire. Nous avons de lui au Louvre un estimable portrait de jeune fille en robe à ramages.

Angelica Kauffmann (1742-1807) a été fêtée et choyée de son vivant, pour sa grâce, son existence romanesque, ses talents de portraitiste, de musicienne, de



OVERBECK. — LE PORTEMENT DE CROIX.

femme du monde. L'Angleterre, particulièrement l'adopta, et elle fut au nombre des membres de la Royal Academy. Ses portraits sont gracieux et fades

sans plus. La *Mère et la fille*, que nous avons au Louvre, est un de ces tableaux



ANGELICA KAUFFMANN. — UNE MÈRE ET SA FILLE.

que le public adopte à cause de leur agrément superficiel, mais qui ne tiennent aucune place dans l'histoire de l'art.

Il y a lieu encore de mentionner le peintre Christian Seybold (1703-1768) dont nous possédons le portrait, un morceau assez médiocre qui est, paraît-il,



CORNELIUS. — DESTRUCTION DE TROIE.

un de ses meilleurs, et le peintre de batailles assez intérressant, Philippe Rugendas (1666-1742).

Un peintre plus ingénieux, plus original, mais plus graveur pourtant que peintre, est Daniel Chodowiecki (1726-1801); c'est sans plus un amusant petit peintre de mœurs.

On aurait bonne envie de s'arrêter là, car on éprouve de grandes déceptions en examinant un mouvement artistique, des œuvres et des hommes qui firent grand bruit pendant plus de la première moitié du XIX[e] siècle. Il y eut alors une incontestable activité, un grand désir de produire et de faire grand. Malheureusement, les résultats nous apparaissent aussi indifférents que le but était ambitieux. Ceux qui se réclamèrent de l'antiquité grecque, tout comme ceux qui crurent reprendre la tradition des primitifs florentins, et ceux aussi qui allèrent chercher leurs sujets dans les vieilles légendes germaniques, s'imaginant de bonne foi ressusciter l'art national, sont maintenant pour nous des peintres également froids, pauvres, rebutants, quelles que soient l'importance de leur effort et la sincérité de leur bonne volonté.

C'est que l'art ne se renouvelle pas par une idée pure, et qu'un mouvement littéraire, une théorie, ne refont pas un métier à une école; et c'est du métier seul que vient la durée.

Aussi nous intéressons-nous peu à de fort grands noms.

Peut-être parviendra-t-on plus tard à reprendre un intérêt à cette école, lorsqu'il n'en subsistera plus que des vestiges, et que le temps aura opéré ses habituelles et impitoyables sélections. Lorsque presque toute l'œuvre d'un peintre est détruite, il demeure parfois de lui un seul morceau qui trompe sur l'ensemble de son effort, et vaut mieux que de grandes œuvres qui lui valurent le succès de son vivant. Mais pour le moment rien ne serait plus fastidieux et plus dépourvu d'enseignement que de résumer dans un précis comme celui-ci la vie des célèbres artistes allemands du commencement de ce siècle avec le même détail que celle de Dürer ou d'Holbein. Le seul petit portrait d'Érasme ou le plus rapide dessin du maître de Nuremberg contient pour nous plus de beautés, de méditations, de leçons, que les plus vastes fresques des peintres qui portèrent ces noms jadis fulgurants de Cornelius ou d'Overbeck. Ces œuvres-là vivent éternellement, tandis que celles-ci sont mortes dès le lendemain de la mort de leurs auteurs. De même toutes les plus ambitieuses tentatives de peinture d'histoire, les essais de couleur et les essais de ligne, les légendes et la peinture de mœurs. Tout cela est frappé de mort, à cause de l'erreur des artistes qui crurent que la littérature pouvait régénérer la peinture, qu'il suffisait de s'inspirer de l'*esprit* national avec ses légendes, sans chercher à reconquérir le *métier* des vieux maîtres. Il n'y a que le métier qui compte, au contraire, et on le vit trop bien avec les peintres qu'il nous reste à énumérer. La plupart nous

apparaissent maintenant semblables entre eux, bien qu'ils aient représenté des écoles et des tendances alors très diverses. Mais dans son ensemble l'école



CORNELIUS. — LES FLÉAUX [DE LA TERRE, DITS 'LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE.

allemande n'échappe pas à cette épidémie, à cette contagion de médiocre et ambitieuse peinture que nous avons vu régner dans toute l'Europe vers le même

moment, sauf en France où de vrais grands artistes brillèrent. La plupart des peintres allemands de la première moitié du siècle nous apparaissent comme des gens de belles intentions et de médiocre réussite. Classiques ou plus



CORNELIUS. — MARGUERITE.

inspirés de l'esprit national, éclectiques ou passionnés, ils sont très gênés par un métier plus que pauvre, dépourvu de toute saveur, et ils ne ressemblent en somme qu'à des Paul Delaroche plus ou moins fougueux.

Le peintre à qui l'on attribue le rôle de régénérateur de l'école allemande moderne est Asmus Carstens (1798-1854) qui se fit de ses admirations pour

l'art antique, pour Michel-Ange pour Raphaël, une manière qui n'est ni antique ni moderne. Son art hybride est en peinture ce que fut celui du Danois Thorwaldsen en sculpture.

La réaction classique tentée par Carstens ne réussit qu'à demi. Bientôt la peinture prit une double direction tout à fait différente, bien qu'elle partît de Rome même, où Carstens s'était manifesté. Le double courant nouveau fut



JULIUS SCHNORR DE KAROLSFELD. — CAÏN TUANT ABEL.

celui du retour à l'art des primitifs italiens et du réveil de l'art national. Ces deux façons de parler indiquent plutôt des tendances que des faits réels. Il n'y a en effet rien de commun entre la peinture des primitifs florentins et celle d'Overbeck et de ses élèves qui représentent la première tendance, pas plus qu'entre les fresques de Cornelius qui représentent la seconde, et l'art des vieux peintres allemands. Les deux maîtres crurent que le choix des sujets avait une importance suffisante pour déterminer une révolution. Ce ne fut qu'une apparence de révolution, car il n'en est rien resté, et l'on ne fait pas de

révolution avec des âmes rétrospectives, si tant est qu'il y ait des révolutions en art.

Overbeck (Lübeck 1789-1869) a produit de grandes compositions murales, d'intentions infiniment pures, mais de résultat infiniment ennuyeux. De son temps déjà l'on disait qu'il ne savait peindre que des âmes; mais ce sont des âmes bien froides et bien systématiques. Parmi ses plus grandes œuvres, l'on



ALFRED RETHEL. — LA MORT CHEVAUCHANT.

cite l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, la *Mise au tombeau*, à Notre-Dame de Lübeck, le *Triomphe de la religion* à Francfort, etc., etc.

A sa suite l'on nomme Weit, Steinle, Fuerich, etc., etc.

Cornelius (1783-1867) montre beaucoup plus de puissance, et son œuvre, même encore à l'heure actuelle, n'a pas perdu tout son intérêt. Cornelius essaya de créer une peinture vraiment nationale en peignant largement les thèmes des vieilles légendes germaniques, *Faust*, les *Niebelungen*, etc., et il y déploya une belle fougue d'imagination, une grande vigueur de dessin, et de la richesse de couleur.

C'est à Rome également qu'il avait commencé ces tentatives si hardies pour l'époque. Il fut ensuite appelé à Dusseldorf en 1820, puis à Munich pour diriger l'Académie des beaux-arts. Là furent accomplies ses plus belles œuvres, si l'on excepte les peintures qu'il exécuta plus tard à Berlin, et qui complètent

noblement celles de Munich. Les décorations mythologiques de la Glyptothèque de Munich sont vraiment belles d'allure et de composition ; à l'église Saint-Louis



HASENCLEVER. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

il a retracé l'histoire du christianisme ; enfin au *Campo Santo* de Berlin toute une série de compositions célèbres d'un tour philosophique.

Or c'est précisément la philosophie qui gâte la peinture de Cornelius tout comme celle d'Overbeck ; c'est par là que cet art n'affronte pas les temps, et montre que le beau métier est encore la chose la plus durable. Les peintures de Cornelius relatives aux vieilles légendes, n'offrent pas un caractère aussi tranché, il s'en faut, que celles des vieux maîtres, et c'est encore dans la banalité et dans l'indifférence du métier qu'il en faut trouver la raison.

A la suite de Cornelius, dans l'école de Munich, il faut compter Julius



HASENCLEVER. — JOBS REVENANT DE L'UNIVERSITÉ (SUJET TIRÉ DE LA JOBSIADE).

Schnorr (1794-1872) qui fit de grandes compositions légendaires et une illustration de la Bible ; Alfred Rethel (1816-1859) dont la moderne *Danse Macabre* a conservé une célébrité ; et Feuerbach (1829-1880).

Le plus grand des peintres de cette école, après Cornelius qui la fonda, demeure son élève Kaulbach. Celui-là était vraiment un grand homme, et le temps dira peut-être que ce fut un grand artiste. On ne le peut encore affirmer. Il avait autant d'imagination, de dons, de force qu'un Dürer, mais tandis que celui-ci était maintenu dans la vérité et travaillait pour la durée en s'emprisonnant dans son beau métier patient et soigneux, Kaulbach a fait besogne de géant,

ce qui ne veut pas toujours dire besogne de peintre. Les immenses décorations du musée de Berlin, sa *Bataille de Salamine* à Munich, donnent l'impression que procureraient de formidables châteaux forts construits en toile peinte, et que le premier coup de vent emportera.

Après ces importants, sinon grands artistes, il y a toute une série de



MORITZ VON SCHWIND. — LA RENCONTRE.

peintres et une production considérable, dont on serait pour le moment bien embarrassé de faire une sélection équitable, si l'on avait le scrupule de ne pas la sacrifier en bloc, sauf à démenti de la part des temps à venir.

Il faut citer Bonaventure Genelli (mort en 1868); Moritz von Schwind (1804-1871) surtout un illustrateur; Karl Piloty, peintre d'histoire à qui plus

qu'aucun autre s'applique le mot de « Paul Delaroche fougueux », dont nous nous sommes servi.

Quant à l'école de Dusseldorf si elle compte maintenant de bons peintres encore vivants, ce fut, dans toute la première partie du siècle, un véritable fourmillement de peintres et un foyer de médiocre et sèche peinture. On ne trouve guère à citer parmi les morts, que Huebner, Schrœder, Hasenclever, de qui l'auto-portrait est plus joyeux de composition que de peinture, Lessing, Leutze, etc., etc, et dans l'école de Berlin, le peintre de genre Meyerheim, le paysagiste Rottman, etc., etc.

Il y eut pourtant de remarquables peintres en Allemagne, qui surgirent vers le milieu de ce siècle, et à l'heure actuelle, il est d'excellents artistes qui savent observer et qui savent peindre. Mais bien que de très belles carrières soient maintenant à peu près accomplies, nous nous trouvons en présence déjà de notre propre temps, et le moment où ils vivent n'apporte jamais aux hommes que sujets de discussion, incertitude. Avec Dürer, Holbein, Cranach, nous n'avons pas eu de ces doutes. L'avenir seul pourra dire si, après deux siècles de silence, la prodigieuse activité de ce temps-ci a enrichi l'humanité, ou si ce ne furent que bruyants prestiges.

ÉCOLE ESPAGNOLE

CHAPITRE PREMIER

Formation et débuts de l'école espagnole. — Les manuscrits. — Le double courant d'influences : l'Italie et la Flandre. — Influence de Van Eyck et de Thierry Bouts.

Les origines de l'école espagnole ne présentent pas le même intérêt que celles des autres écoles. Il ne s'y rencontre pas comme en Italie, aux Pays-Bas, en Allemagne, de ces vastes et délicieux ensembles de primitifs qui arrêtent longuement et ravissent le regard et l'esprit.

Bien des monuments de la peinture au moyen âge ont pu il est vrai disparaître, mais le peu qui en demeure suffit pour montrer qu'elle n'avait point d'originalité propre, qu'elle était simplement une imitation de la peinture italienne, peut-être même, en majeure partie, une ramification.

Quoi qu'il en soit, il n'y aurait guère qu'un intérêt d'érudition pure, ou pour les Espagnols, d'histoire nationale, à s'appesantir sur les vestiges et sur les hypothèses. La formation de l'école espagnole dans sa véritable et saisissante originalité, a été tardive, et de plus, elle a été à la fois rapide et laborieuse. Ce travail d'un art à la recherche de lui-même a duré tout au plus un siècle, et ce siècle lui-même n'était pas terminé, que déjà l'expression définitive se faisait jour. Les influences diverses se combattaient ; celle de l'Italie se faisait sentir impérieusement, finissait par prédominer, et c'est d'elle-même pourtant que l'école espagnole dans sa véritable originalité sortait brusquement. Celle-ci conservait en elle tous les éléments de son origine, et pourtant c'était quelque chose d'absolument différent par l'esprit, l'accent, la tendance, l'intensité. Tel peintre de Séville, de Tolède ou de Madrid était à n'en pas douter directement le fils et l'élève de Venise, mais tout en leur ressemblant à l'analyse, il n'avait rien des Vénitiens à la synthèse. Quand on raisonne les plus grands peintres espagnols, on les découvre italiens d'éducation, de métier ; quand on les ressent, ils ne sont plus du tout semblables aux maîtres qui les ont formés ou hantés. Celui-ci n'est plus le disciple de Tintoret, tout en faisant penser à Tintoret, celui-là est un

tout autre homme que Caravage tout en procédant de Caravage. Telles sont, en chimie, des combinaisons des mêmes éléments, qui, mélangés dans des proportions différentes, donnent des résultats absolument tranchés.

Un autre caractère de cette école, dont le travail de formation a été si violent et si impétueux, est d'avoir été elle-même aussi brève qu'intense une fois arrivée à son expression absolue. Formée à la fin du XVIe siècle, elle ne dépassa pas la fin du XVIIe, car un météore tel que Goya, apparaissant à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du nôtre, ne saurait être considéré comme un phénomène de continuation ou de résurrection de l'école.

Il y a également lieu de constater qu'il y a *une école espagnole*, mais qu'il n'y a pas *des* écoles espagnoles. On ne trouvera pas, par exemple, des différences telles que celles constatées précédemment entre l'école de Bruges et celle d'Anvers, ou entre celle de Leyde et celle d'Amsterdam. Les mots école de Valence, école de Séville, etc., à part quelques différences d'accent, qui ne sont rien moins que superficielles, ne signifient guère que des divisions géographiques, dont nous ne nous soucierons même pas au cours de cette revue, car elles ne feraient que nous gêner sans que nous en tirions profit pour la meilleure compréhension du génie de l'Espagne. A la vérité, pour mieux pénétrer, non pas dans cet esprit même, mais dans la formation technique de ses moyens d'expression, il aurait été plus logique d'avoir déjà étudié la peinture italienne jusqu'au XVIe siècle inclusivement. Nous serons forcé de supposer, comme on dit, le problème résolu, et quand nous parlerons de l'influence de Titien, de Tintoret, de Caravage, etc., de faire comme si nous les avions étudiés déjà dans un précédent volume. Au surplus, la pensée, l'inspiration espagnole, est assez éloquente par elle-même, pour qu'on se passionne à l'analyser sans se préoccuper sur le moment de son atavisme; et les analyses des œuvres et des maîtres dans lesquelles nous allons entrer sans plus tarder, nous initieront au fur et à mesure à ce qu'il nous importe le plus de savoir.

Dès les origines, on trouve deux influences aux prises; celle du Nord et celle de l'Italie, et qui plus est, l'Espagne est telle, qu'elle peut admirablement se prêter à l'une comme à l'autre et y trouver toute sa satisfaction d'âme et tout le caractère de son style. En effet ce tempérament qui peut être tantôt tout d'austérité, tantôt tout de magnificence, était à même de choisir entre la précision, la fermeté de métier des Flamands, et en particulier de Van Eyck, et plus tard, la somptuosité et la fougue des Italiens. Dans le premier cas, l'école aboutissait peu à peu à une sorte de sécheresse, presque de dureté dont plusieurs portraitistes pourront donner une idée; dans le second, elle se créait une langue de violents contrastes, de gestes accentués. Mais, par un phénomène curieux, dans un cas comme dans l'autre, elle arrivait à l'expression la plus sobre, la plus austère de ces deux tendances. Anvers ou Bruges, par cette acclimatation, per-

daient peu à peu le brillant de leur émail, Venise abdiquait le rouge et le bleu



VICENTE JOANES. — SAINT ETIENNE AU MILIEU DES DOCTEURS.

pour tourner au gris, au blanc et au brun, et il ne demeurait qu'une sorte d'ascétisme, un vœu de pauvreté dans les moyens au profit de la puissance dans l'expression du sentiment.

Au XVe siècle l'influence flamande a dominé, tout au moins dans certaines régions, tandis qu'au XVIe siècle celle de l'Italie devint prépondérante. Au surplus n'avons-nous pas vu que cette dernière conquit les Pays-Bas eux-mêmes?

On a conservé à Séville quelques-uns des plus anciens monuments de la peinture en Espagne, entre autres dans la cathédrale une Vierge de style byzantin, dite *De la Antigua*; puis des peintures murales du XIVe siècle dans le couvent de San Isidro del Campo ; mais ces peintures semblent être dues à un artiste italien.

L'étude des manuscrits ne fournit guère de données générales sur la peinture antérieure au XVe siècle, bien que les documents ne manquent pas. Parmi les plus intéressants, il y aurait lieu de citer, du XIIIe siècle, le *Libro de las Tablas*, à la bibliothèque de l'Escurial ; du XIVe le *Pontifical* de Séville, où se constate l'influence flamande dans d'importantes compositions, ou au contraire les *Décrétales* exécutées par Garcias Martinez (1343) qui sont dans le style italien. Mais sous les règnes de Jeanne la Folle et de Charles-Quint, c'est la Flandre qui redevient la principale inspiratrice.

Les œuvres des peintres italiens attirés en Espagne au XIVe siècle sont entièrement détruites, et on ne peut que citer les noms du Florentin Starnina, et de Dello. Nous ne saurions surcharger ces préliminaires des listes de noms espagnols ou étrangers, puisque les œuvres sont perdues ; ces noms abondent dans les comptes et les histoires. Mais nous ne citerions en connaissance de cause que Luis Dalmau, de qui l'on conserve à Barcelone une belle peinture représentant la Vierge honorée par des saints et des magistrats. Le style en est purement flamand, et le nom même de l'artiste est évidemment de même origine, malgré le prénom espagnolisé.

Le séjour que fit Jan Van Eyck en Espagne a certainement exercé sur la peinture une grande influence à cette époque ; il y a laissé de ses œuvres, et de plus il a été fort étudié et imité. De même Rogier Van der Weyden a également hanté les artistes indigènes jusqu'à l'imitation littérale.

En 1448 nous trouvons une œuvre importante de Juan de Ségovie, un tableau d'autel à la cathédrale de Tolède ; ce sont des figures d'apôtres, de saints et des scènes de la Passion. L'œuvre est encore d'inspiration du Nord ; bien que notablement inférieure aux œuvres flamandes de la même époque, il y règne une certaine ingénuité touchante, et peut-être la précision un peu sèche du dessin est-elle un signe de ce que nous analysions tout à l'heure.

Mais voici deux artistes de plus haute envergure, que l'on peut mieux juger sur des œuvres d'une réelle valeur d'art. L'un d'eux est Pedro Berruguete, un peintre de la fin du XVe siècle, l'autre est Antonio del Rincon, né vers 1446.

De Pedro Berruguete qui fut peintre en titre de Philippe le Beau, il reste des retables importants à la cathédrale d'Avila, et, au musée de Madrid, neuf

peintures sur panneaux, provenant du couvent de Saint-Thomas, de la même ville. Ces panneaux relevés d'or dans les fonds ou dans les accessoires sont exécutés en collaboration avec Santos Cruz. Il en est deux particulièrement re-



VICENTE JOANES. — ENSEVELISSEMENT DE SAINT ÉTIENNE.

marquables, une scène d'*Auto-da-fé*, et une Apparition de la Vierge à un couvent de moines bernardins pendant un exorcisme, la première, composition curieuse et mouvementée, l'autre saisissante avec ses moines sur deux rangées, et le caractère d'austérité qui se fait jour à travers l'influence des Vénitiens.

Quant à Antonio del Rincon, c'est vraiment un maître remarquable. Il avait

étudié en Italie auprès de Domenico Ghirlandajo et ses figures atteignent presque la tenue de celles de son maître. Il subsiste de lui un superbe retable de dix-sept compositions sur la *Vie de la Vierge*, à l'église de Robledo de Chavela, et on lui attribue une belle peinture, au musée du Prado : *Les Rois Catholiques à genoux devant la Vierge*.

A côté de ces deux maîtres incontestablement formés par l'Italie, en voici un qui rappelle d'une façon encore plus saisissante le style et le métier même d'un des plus grands flamands, de Thierry Bouts, c'est Fernando Gallegos né à Salamanque au milieu du xv[e] siècle. Parmi les tableaux de lui que conserve le Prado et relatifs à la *Vie de saint Jean-Baptiste*, il en est qui sembleraient en partie de la main ou de l'atelier du maître de Louvain. Mais la *Mise au tombeau* du musée de Cadix est d'une analogie encore plus saisissante : types et attitudes des personnages, paysage même.

Les artistes flamands d'origine ne sont pas rares non plus. Francisco de *Amberes*, sous lequel on n'a pas de peine à voir un peintre d'*Anvers*, est le collaborateur d'un maître qui a occupé une situation considérable à la fin du xv[e] siècle et au commencement du xvi[e], Juan de Borgoña. Mais ce Jean de Bourgogne n'est-il pas lui-même un peintre flamand, de l'école de Bourgogne, malgré d'ailleurs le style italien de certaines de ses figures? Cela d'ailleurs ne serait pas invraisemblable, étant donné que l'exode que nous avons analysé dans le précédent volume était alors commencé.

Enfin, il faudra citer, comme maître et comme œuvres authentiques de la dernière partie du xv[e] siècle, Pedro de Cordoba, de qui il reste à la cathédrale de Cordoue un beau tableau votif, représentant l'*Annonciation*, puis des saints et des donateurs. Ici, il y a à noter un curieux phénomène ; l'on assiste à une sorte de compromis entre l'art italien et l'art du Nord. L'assimilation se serait donc produite à peu près de la même façon que dans les autres pays.

Mais de tout cela il est bien difficile de tirer des conclusions un peu précises et présentant quelque ampleur, relativement aux caractères généraux de la peinture espagnole au xv[e] siècle. Il ne suffit pas en effet de constater les deux influences prédominantes pour savoir de quelle façon elles se sont exercées, et quels étaient vraiment les artistes les plus remarquables du temps, enfin si vraiment l'école espagnole était déjà, dans son ensemble, un peu consciente d'elle-même ; si elle était si peu que ce soit sur la voie de son originalité. Les monuments ont trop peu de rapports les uns avec les autres, trop de noms sont cités et trop peu d'œuvres ont été gardées, ce qui fait que toute affirmation sur l'importance relative de celles-ci par rapport aux disparues, serait tout à fait hasardeuse.

Ce n'est qu'à partir du xvi[e] siècle que nous allons assister au travail de formation et le suivre avec netteté. Pour le moment, il a suffi de constater que l'école espagnole n'est pas autochtone, qu'elle est à l'origine le produit des deux

grands courants que nous avons vus régner également dans les autres écoles. Peu à peu ce sera celui du Midi qui l'emportera, et au moment où l'on s'y attendra le moins, au moment où les méthodes purement italiennes auront prévalu, au moment en un mot où on la croirait conquise, l'Espagne se révélera dans son éclat sombre et sa poignante éloquence.

CHAPITRE II

Vicente Joanes. — Luis de Vargas. — Alonso Berruguete. — Correa. — Sanchez Coëllo et Antonio Moro. — Pantoja de la Cruz. — Le divin Morales et son génie.

Vicente Joanes, autrement appelé Vicente Juan Macip, ou encore communément Juan de Juanes, est le premier peintre espagnol dont on puisse nettement déterminer la personnalité, c'est-à-dire que l'on puisse juger sur une œuvre d'ensemble.

Il naît dans les premières années du XVIe siècle, vers 1505 et meurt en 1579. Il a été à Rome dans sa jeunesse, et à son retour en Espagne, il conquiert par ses œuvres une grande réputation dans le royaume de Valence; on l'a surnommé « le Raphaël espagnol », ce qui est tout à fait excessif, car il n'y a à peu près rien de commun entre les deux œuvres et les deux tempéraments. Le dessin de Vicente Joanes est certainement expressif et sûr; il dit ce qu'il veut dire exactement, mais il le dit avec un mélange d'emphase et de raideur tout à fait caractéristique; quant à sa couleur, elle a une vivacité et une crudité qui ne sauraient faire songer à l'impression grise et puissante que procurent les œuvres de Raphaël. Les mots d'emphase et de raideur que nous venons d'employer pour qualifier le dessin de Joanes ne sauraient être pris dans une acception d'absolue critique ; c'est par ces traits que l'artiste montre le premier à travers son permanent désir d'imiter littéralement ses maîtres, Jules Romain ou Perino del Vaga, les façons de ressentir, les aspirations et les moyens d'expression de sa race. Il a l'exaltation d'un catholique ardent et pour lui déjà, il n'y aurait pas de gestes trop impétueux, de visages trop convulsés; seule son éducation romaine le retient et c'est justement ce qui donne la gaucherie à sa mimique, le côté conventionnel à certaines physionomies qu'il était sur le point de sentir juste et profond. Si, dans ses tableaux de la *Vie de saint Étienne* au musée du Prado, il montre le saint expliquant sa doctrine devant le Concile, et accusé de blasphème par les prêtres et les docteurs, ceux-ci se renverseront violemment en

arrière, ou bien étendront les bras avec des gestes d'horreur, ou se saisiront la tête à deux mains en ouvrant la bouche pour pousser des cris, et il y aura dans



VICENTE JOANES. — LA CÈNE.

toutes ces attitudes qu'un Italien n'aurait certainement pas évitées, mais aurait cherché à rythmer entre elles, une sorte d'élan farouche, de fureur sincère que vient paralyser, très mal à propos d'ailleurs, le souvenir d'une éducation

déjà fortement académique. Encore un exemple dans la même suite : la *Mise de saint Étienne au tombeau* offre déjà, en certaines parties, le germe de spéciales beautés qui nous transporteront ou nous causeront des émotions poignantes dans les œuvres de la grande époque ; c'est ainsi qu'il n'y a peut-être pas une très profonde différence entre cette belle figure du martyr, bien sainte et bien morte, supportée par des compagnons pieux et apitoyés, et le chef-d'œuvre du Greco reproduit et décrit plus loin, l'*Enterrement du comte d'Orgaz*. C'est un même sentiment de ferveur et de mort, de magnificence et de néant, de richesse



LUIS DE VARGAS. — LE CHRIST BÉNISSANT.

dans les vêtements et de suggestion d'effroi dans la loque périssable, corporelle, exténuée, ecchymosée, blêmie. Mais à côté de cette chose juste, de cette impulsion de vérité et de douleur chez un homme d'une race aux ardeurs sombres, les quatre porteurs du corps mettent une flagrante, une fâcheuse réminiscence des expressions et des attitudes d'école, des douleurs d'atelier, des attentions de modèles. Et à côté encore les deux figures éplorées, qui surmontent le groupe à droite, par l'exagération du geste des mains croisées de celle-ci, par l'indication très soulignée des larmes de l'autre, rappellent le besoin de gesticulation, tandis qu'un dernier caractère, de sobriété et d'austérité, achève de donner à l'œuvre sa physionomie complexe : ces deux assistants, à gauche, avec leurs visages peints sur le vif, figures graves, portraits sévères, qui disent déjà tout



LUIS DE VARGAS. — LA NATIVITÉ.

ce que seront les grands portraitistes d'Espagne. Ainsi dans cette œuvre et dans celles qui pourraient encore être analysées, le tempérament brise, quoiqu'imparfaitement, les entraves de l'éducation, mais c'est un signe précieux, que nous ne saurions trop faire ressortir et qui rend Joanes un grand artiste et déjà un révélateur de conscience.

Ce que l'on connaît de son caractère attache encore plus à lui : il considérait une peinture comme un acte de foi, et au moment de l'entreprendre se mettait en prières, s'imposait des jeûnes; aussi un vrai sentiment religieux, un mysticisme sincère, percent sous les formes d'emprunt. Dans la suite des scènes de la



SANCHEZ COELLO. — PORTRAIT.

Prédication et du Martyre de saint Étienne, le personnage du saint est véritablement illuminé et pur. Le musée du Prado possède encore d'autres importants tableaux de Joanes : une *Cène*, une *Visitation*, un *Couronnement de la Vierge*, un très beau *Martyre de sainte Inès*, etc., plus un *Portrait de Don Luis de Castelvi*, car il est aussi portraitiste, et d'une sévère tenue. Parmi les autres œuvres les plus importantes une *Immaculée Conception* à l'église des Jésuites de Valence, et dans la même ville, un *Baptême de Jésus*, une *Conversion de saint Paul* à la cathédrale, une *Cène* à l'église Saint-Nicolas, etc.

On voit qu'il est possible de connaître à fond ce grand artiste, incomplet par la faute d'une trop complète éducation. Il avait les grandes vertus de l'école espagnole future, mais c'est la faute de son temps si elles n'apparaissent que par

intermittences. Joanes eut pour élèves son fils et ses deux filles, et Nicolas Borras, qui prit le froc, mais aucun de ces élèves n'a la force du maître.

Il n'est point le seul qui ait été ainsi entravé et dévoyé par l'éducation italienne :



SANCHEZ COELLO. — LE PRINCE CHARLES, FILS DE PHILIPPE II.

c'est un caractère commun à presque tous les maîtres espagnols du XVIe siècle ; leur vrai tempérament a grand'peine à se dégager, quelle que soit leur valeur, de l'éducation qu'ils ont été volontairement recevoir, et ils sont victimes des

rivaux ou des maîtres que le goût de leur temps et le fulgurant prestige de l'art italien leur imposaient dans leur propre pays. A Valence, avant Joanes, l'école de Milan s'était établie par droit de conquête avec Paolo d'Arezzo et son collaborateur Francisco Napolitano, élève de Léonard de Vinci. A Cordoue, en même temps que Pedro de Cordoba, Alejo Fernandez était visiblement l'élève d'un maître italien ; Pedro Fernandez de Guadalupe a laissé à Séville un retable daté de 1526, où les mêmes influences s'affirment malgré certaines tendances indigènes. D'ailleurs Séville venait à peine de voir l'achèvement de sa cathédrale, et la décoration de l'immense édifice avait attiré par centaines les artistes de toutes sortes et de toutes nationalités, principalement italiens et flamands, dont plusieurs devenaient espagnols par adoption, tel Pierre de Kempeneer, devenu Pedro Campana et qui avait apporté à Séville les traditions de l'école de Michel-Ange. C'est donc un choc, une mêlée d'écoles étrangères, et de subdivisions de ces écoles, et ce qui se produit à Séville se retrouve dans le reste de l'Espagne.

A côté des disciples de Florence, voici par exemple, à Séville, un des plus grands peintres de cette époque de transition, ou de formation, Luis de Vargas (1502-1567) qui importe les conceptions et les formes de l'école romaine, raphaëlesque, et en particulier de son maître Perino del Vaga. Il y a de la puissance, de la fougue, une grandeur d'imagination dans ses œuvres célèbres de la cathédrale de Séville, l'*Adoration des Bergers*, et la *Génération temporelle du Christ*. Mais malgré la richesse de la couleur, l'importance de l'effort, la sincère conscience, l'esprit religieux, ce n'est point là l'Espagne ; c'est Rome mal acclimatée et paralysante à la fois. Chose étrange, dans cette école qui se cherche, qui à vrai dire n'est pas complètement née, ce sont les formes d'un art de décadence qui servent à poursuivre le but entrevu.

Dans les autres régions, dans le Centre et dans le Nord, même spectacle. Alonso Berruguete (1480-1561), fils du maître que nous avons nommé, apprend la peinture, la sculpture et l'architecture dans l'atelier même de Michel-Ange. C'est surtout un admirable sculpteur qui avec Daniel Forment à Huesca, avec Philippe Vigarni, l'imagier bourguignon, à Tolède, taille à profusion pour les cathédrales des retables, des stalles de chœur, des groupes en bois, en albâtre, des tombeaux de marbre, mille décorations surprenantes de savoir, et puissantes d'effet. Parmi les autres artistes plus spécialement peintres qui travaillent à ses côtés ou de son temps, sont à citer Juan de Villoldo (1480-1555), Gaspar Becerra (1520-1570) et D. Correa qui travaillent vers le milieu du XVIe siècle.

Les deux derniers sont les plus remarquables. Becerra, qui présente des analogies avec Berruguete, car il a comme lui, à l'école de Michel-Ange, pratiqué la peinture, la sculpture et l'architecture, avait accompli une œuvre imposante dont le temps n'a respecté que de très rares fragments : l'Espagne ne possède de lui, en fait de peintures, que la *Madeleine Pénitente* du musée de

Madrid provenant du couvent de Santa Cruz à Ségovie ; c'est une belle peinture,



SANCHEZ COELLO. — MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

mais très florentine. Becerra fut peintre officiel de Philippe II et forma de nombreux élèves.

De Correa, si l'on connaît moins les détails de sa vie et de son éducation, l'on a en revanche conservé un assez bon nombre d'œuvres et le musée du Prado en a une douzaine de sa main ou de son style. Sa manière n'est pas exempte d'âpreté et de sécheresse dans le dessin, mais elle a de l'éclat dans le coloris. Il rappelle dans une certaine mesure le maître allemand que nous avons étudié dans la partie précédente, le peintre de la *Mort de Marie ;* il est italianisant à peu près de la même façon. L'analogie est d'autant plus frappante que le même sujet traité par lui est parmi les tableaux de Madrid, à peu près dans le même esprit. L'on pense cependant, bien que l'école de Cologne ait, comme toutes les autres, exercé sa part d'influence dans ce pays ouvert à toutes, que Correa étudia en Italie et fut surtout frappé par les primitifs vénitiens. Dans un *Jugement dernier* de lui ou de son école, se remarque dans la figure du Christ un caractère de gravité et de majesté sombre qui n'est pas élément d'importation. Malgré la disette de détails sur Correa, l'on sait qu'il travailla en Castille, et surtout à Tolède.

A Tolède est à noter encore dans la seconde partie du XVI[e] siècle un des meilleurs peintres formés ou hantés par l'Italie : c'est Blas del Prado, né en cette ville vers 1540. Il y a de grandes obscurités sur sa vie ; on sait qu'il a été au Maroc, mais on ignore s'il a été en Italie ; le sultan de Fez avait demandé à Philippe II de lui envoyer un habile peintre. En 1586 il est de nouveau à Tolède, et des œuvres significatives de lui y sont conservées dans l'église des Minimes et dans la chapelle de San Blas. Au musée du Prado est une de ses plus importantes, *la Vierge avec l'Enfant Jésus et des saints*. C'est une œuvre d'une belle tenue et qui ne laisse d'ailleurs que peu de doutes sur la complète éducation italienne de l'artiste. La Vierge, derrière et à droite de laquelle se tient saint Joseph, est assise sur une sorte d'estrade ; à ses pieds sont le théologien Alfonso de Villegas, saint Jean l'Évangéliste et saint Ildefonse. L'ensemble de la composition est certainement italien, de même que les préoccupations de couleur, mais la Vierge n'est point italienne de visage ; elle a cette sorte de dignité triste des femmes d'Espagne, et pour le portrait d'Alfonso de Villegas, c'est un de ces morceaux d'une sévérité fervente par où les plus italianisants des espagnols du XVI[e] siècle se trahissent heureusement, peignent toute leur race dans un visage, et annoncent les farouches beautés des temps à venir.

Mais voici deux grandes personnalités, deux maîtres en pleine possession d'eux-mêmes, et qui rehaussent d'un vif éclat toute la période mélangée que nous venons de résumer. Dans cette école où tout se présente sous forme de contrastes inattendus, d'actions opposées, de phénomènes presque impossibles à grouper d'une façon logique (car il n'est pas suffisant comme lien général de dire que l'influence italienne s'exerce presque partout), le portraitiste Sanchez Coëllo et le peintre religieux Luis Morales affirment chacun de son côté une

volonté consciente, présentent une nature en dehors de leur propre temps. Il est à noter que pour Sanchez Coëllo, tout au moins, l'Italie n'est pour rien



SANCHEZ COELLO. — ISABELLE, FILLE DE PHILIPPE II.

dans le phénomène. Sanchez est l'élève et le successeur d'Antonio Moro. Il faut se rappeler tout ce que nous avons vu de ce grand et puissant maître, de sa fermeté incomparable de dessin, de sa couleur puissante autant que sobre, pour ne pas être étonné qu'il ait fait un pareil élève. Les méthodes et les principes

d'un Antonio Moro ne peuvent engendrer qu'un Sanchez Coëllo, car la nature même de son talent reposait sur une profonde attention et sur un soin parfait; il se tenait à égale distance de la raideur et des contours tumultueux, et l'élève d'un tel maître ne pouvait qu'être bon ou n'être pas.

Les portraits d'Antonio Moro sont nombreux et admirables au musée de Madrid; nous avons mentionné les principaux et nous n'y reviendrons pas, bien que Moro se rattache par toute une partie de son œuvre à l'école espagnole. Sanchez Coëllo (1515-1590) ne fut son élève que vers 1542. Après son départ, il



JUAN PANTOJA DE LA CRUZ. — PORTRAIT DE PHILIPPE II.

devint peintre en titre de la cour de Philippe II. Il conserve, avec quelque chose de sobre et de délicat, ses qualités d'éducation jointes à de belles vertus de race. Antonio Moro lui a transmis en même temps la finesse de métier des Pays-Bas et la grandeur d'allure qu'il avait puisée dans l'étude du Titien. Sanchez y ajoute un esprit d'observation, une perception très juste du caractère de ses compatriotes, et cela avec une sobriété de couleur, une souplesse et une finesse de dessin qui rendent les portraits particulièrement remarquables. Les mains sont d'une exécution parfaite; les attitudes sont significatives et vivantes, les physionomies observées avec la finesse d'un Holbein. Les portraits de *Don Carlos, fils de Philippe II*, en costume brun, toquet, petit manteau doublé d'hermine, et de l'*Infante Claire Isabelle Eugénie* en robe blanche brodée d'or avec une ceinture

et des boutons de pierres précieuses, sont parmi ses plus beaux. Ils ont une



JUAN PANTOJA DE LA CRUZ. — ISABELLE DE VALOIS.

dignité vraiment aristocratique. Il en est d'autres encore non moins remarquables :

l'*Infante Catherine Micaëla*, *Une princesse de la maison d'Autriche*, *Une dame de la cour*, etc. De plus le musée du Prado montre Sanchez Coëllo peintre religieux dans un délicieux tableau du *Mariage de sainte Catherine*, plein de finesse et de grâce.

Il est nécessaire de mentionner après Sanchez Coëllo son élève Pantoja de la Cruz que nous nommons ici bien qu'il appartienne à une époque plus avancée



LUIS DE MORALES. — VIERGE ET JÉSUS.

(1551-1609) mais qui continue encore, et avec un talent de premier ordre, cette belle tradition de portraiture.

Pantoja apporte des qualités que n'a pas son maître, mais il lui manque aussi certains des mérites de Sanchez. Sa peinture est plus substantielle, moins mince que celle de Sanchez Coëllo, elle montre plus d'aisance dans l'exécution, mais l'effet général est cependant plus lourd, et d'un moins grand air. Il est impossible toutefois d'oublier la forte et originale façon dont il a silhouetté *Philippe II*, en costume noir, fraise, chapeau sans rebords, et tenant en main un chapelet; ou bien encore le grand portrait en pied de Charles-Quint en armure damasquinée et en bottes blanches. Ce portrait, un des plus beaux des dix qui,

au musée de Madrid, lui assurent une grande et noble place, est d'une force et d'une sévérité saisissantes ; il n'y a point d'exagération à dire qu'il se tient à côté de l'image due à Titien lui-même. Ce n'est ni moins ni plus beau ; c'est autre chose, et l'on peut dire que s'ils avaient été nombreux en Espagne au



LUIS DE MORALES. — LA CIRCONCISION.

XVIe siècle, de pareils artistes auraient fait de cette époque un chapitre de l'histoire de l'art aussi émouvant que celui qui allait suivre.

Mais c'est surtout à Luis de Morales que s'appliquerait cette appréciation. Chez lui, plus fortement que chez Juan de Juanes, la véritable Espagne se révèle. On peut même dire que jamais, même aux temps les plus glorieux, elle n'aura montré de plus graves, des plus terribles accents, allant au fond de l'âme comme

une flamme dévorante, comme une lame de la plus pure trempe, du fil le plus acéré. *Morales el Divino*, Morales le Divin est un des plus grands artistes de l'Espagne et du monde. Ses beautés sont plus sentimentales que techniques, mais si on l'aime, il est impossible d'être par lui ému à moitié.

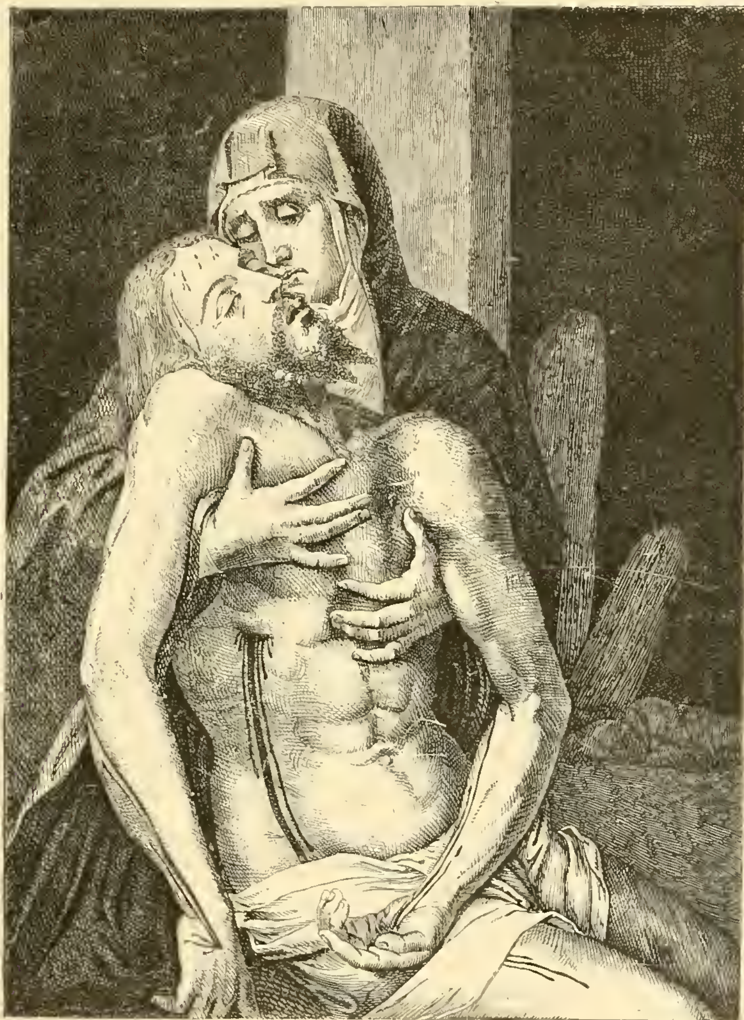
Où Morales a-t-il puisé son étonnant et prenant langage? En Flandre surtout, ou tout au moins dans le Nord, en Allemagne peut-être. L'étude de Dürer tout comme celle de Matsys pourrait l'avoir amené à se créer ce dessin précis, aux contours arrêtés comme ceux d'une parfaite sculpture en bois dur, cette matière d'émail, cette couleur aux harmonies extrêmement simples, au modelé précis, et d'un grand et sûr savoir. Mais il n'est pas d'autre maître que sa propre inspiration, son sentiment personnel le plus intime et le plus ardent qui ait pu lui faire exécuter, en dehors de tout ce qui existe dans son pays et de son temps, un chef-d'œuvre tel que la *Pieta* de l'Académie de San Fernando, à Madrid.

C'est un morceau prodigieux de douleur et de foi. Morales a vaincu cette presque impossibilité, en art, de produire la puissance par l'outrance. Outrance de larmes, outrance de mort, outrance de sang; et pourtant l'impression est aussi grande et aussi simple qu'elle est lugubre. Au pied de la croix, tandis que se voient au loin d'affreux rochers, la Vierge couverte d'un grand voile bleu par-dessus sa guimpe blanche, voile d'un bleu métallique, froid, plus terrible que ce noir que nous faisons le signe de nos deuils, cette Vierge tient de ses bras raidis, de ses mains amaigries, tout contre son corps, le corps du Christ; son visage de larmes est tout contre le visage de sang. Le corps du supplicié est inerte. La tête retombe sur l'épaule, les bras sont ballants, et les mains se retournent au hasard, ne montrant que les gestes inexpressifs d'un mort. Et c'est la mort en effet, toute la mort dans ces yeux fermés et caves, dans ces longs cheveux pendants, détrempés par la sueur d'agonie, dans ce corps de cire flasque, sur l'effrayante pâleur duquel ruissellent, de la plaie du côté, deux longs filets de sang épais; au front, aux mains ce sang a coulé aussi; il a suivi du haut des mains, la pente des avant-bras affaissés, et il s'y est caillé et durci comme une traînée d'émail. Les deux longues mains de femme soutiennent seules cette pesante dépouille, comme si la mère voulait faire entrer cette mort dans sa douleur, ou s'abîmer elle-même dans ce mort. Les deux faces se touchent sans qu'il puisse résulter de ce contact autre chose que plus de désespoir et plus d'inertie.

Le fils n'entend plus la mère et la mère ne s'entend plus pleurer. Ainsi, dans ce tableau, tout indique l'inanité et la destruction. Rien ne promet l'espérance, rien même n'indique une possibilité de résurrection. Il semble que l'artiste ait seulement voulu montrer aux hommes l'immensité du crime, l'étendue des fautes des hommes, et laissé à leur foi de puiser l'espoir jusqu'au fond de leur pitié.

Pour le peintre, il est ici aussi grand que l'artiste, car il s'est créé une langue à la hauteur du sentiment qu'il a exprimé; elle est à la fois austère et raffinée, la

facture est d'une grande simplicité dans son ensemble et pourtant d'une délicatesse extrême dans son détail. Il n'y a rien de négligé et le pinceau a exprimé jusqu'à la minutie les particularités anatomiques, la qualité des cheveux et de la barbe, mais la silhouette demeure tellement grandiose et le sentiment pro-



LUIS DE MORALES. — PIETA DE L'ACADÉMIE DE SAN FERNANDO.

fond que ces préoccupations, qui deviendraient puériles chez un artiste moins dominé par son sujet, deviennent un intérêt de plus et ajoutent du précieux à l'œuvre austère.

Cela est d'autant plus intéressant à noter que ce métier, Morales se l'était personnellement créé. Il n'avait pas commencé par cette grandeur saisissante, cette intense concentration, ni par cette exécution patiente et se complaisant dans

l'austérité attentive, pleine de pénibles disciplines comme une ardente mortification. Au contraire, dans ses premières années il avait été tenté par la fausse puissance des élèves de Michel-Ange. Il avait donné dans les vastes compositions, aux nombreux personnages, au métier large et turbulent. Puis tout d'un coup sa peinture avait pour ainsi dire fait pénitence ; il appauvrissait volontairement sa palette, assombrissait ses fonds, châtiait son dessin jusqu'à l'apparence de la sécheresse, enfin, ne s'adonnait plus guère qu'à des toiles contenant une ou deux figures au plus, pour y mettre, semble-t-il, plus d'âme, plus de cette



LUIS DE MORALES. — LA VIERGE DE DOULEURS.

divinité dont il s'efforçait de se rapprocher et dont ses compatriotes ont justement rehaussé son nom.

C'est un phénomène que nous aurons de nouveau l'occasion de constater chez de très grands peintres de notre école. Plus ils deviennent maîtres, plus ils expriment avec puissance les émanations les plus hautes de leur race, plus en un mot ils reflètent l'Espagne, et plus leur peinture fait le sacrifice des fausses richesses et se rapproche d'une sobriété qui va jusqu'à l'abnégation. Ne perdons pas de vue cette indication ; c'est peut-être la plus caractéristique de toute l'école, et le trait qui fait sa plus haute beauté.

Parmi les œuvres de Morales qui doivent être citées après celle que nous avons prise comme un des plus saisissants exemples de son génie, nous indiquerons : le *Portement de Croix*, une *Vierge et l'Enfant Jésus*, *Saint Joachim et sainte*

Anne, dans l'église de la Conception, à Badajoz; un *Christ* et une *Vierge de la Solitude* au musée de Tolède; un *Christ à la colonne*, dans l'église San Isidro de Madrid; enfin dans la même ville, au musée du Prado, un *Ecce Homo*, une *Vierge des Douleurs*, un important tableau, la *Présentation au Temple*, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, et une *Tête de Christ*.

Il existe sur Morales des légendes comme il s'en colportait jadis, aux temps où l'on ne préférait pas avouer qu'on ne savait rien de précis. Ses rapports un peu tendus avec Philippe II, la misère dans laquelle il était tombé à la suite d'une visite à l'Escorial, tout cela est de ce genre de roman, qui n'est pas de l'histoire et qui est encore moins de la critique. Ce n'est point par des anecdotes que l'on comprend les puissants génies et les créateurs.

Or ce qu'il importe de dire, ce qu'il faut revendiquer pour Morales, c'est une place de créateur dans la peinture espagnole. Ce à quoi son contemporain Joanes n'a pas su sacrifier complètement son éducation italienne, Morales a osé passionnément le dégager. Aussi, il est évident que dans ses dernières œuvres, il n'est plus du tout italien, peut-être n'est-il pas même, comme nous l'avons cru et le croirions de préférence, hanté par les grands flamands ou les grands allemands, Dürer ou Matsys ; il est vraiment le premier en date des grands peintres de l'Espagne qui ait épanché toute pure son âme ardente et sombre.

CHAPITRE III

La période de transition de Navarrete à Herrera. — Pacheco. — Herrera le Vieux, son caractère et son œuvre.

En Espagne comme en Flandre le XVIe siècle a travaillé pour le suivant, et l'époque présente toute une série de très beaux éducateurs dont les œuvres les plus glorieuses, malheureusement pour eux-mêmes, sont leurs élèves. Ce n'en sont pas moins de beaux et savants maîtres, qui ont laissé d'importants monuments, mais si méritoire que soit chez eux la recherche, la lutte entre le tempérament et l'éducation, le temps ne tient compte que du succès, et si beaucoup de ces artistes nous inspirent une haute estime, nous ne pouvons ressentir d'admiration et d'enthousiasme que pour leurs élèves. Pour prendre les exemples les plus significatifs, Juan del Castillo est surpassé en célébrité par Alonzo Cano et Murillo, sortis de son atelier ; Las Roëlas a laissé une œuvre de premier ordre, et pourtant dès que l'on rappelle que Zurbaran a été son disciple, c'est celui-ci qui accapare l'attention ; Pacheco a occupé une des situations les plus considérables, mais en dehors de ceux qui approfondissent l'histoire de l'art, si son nom est jamais mentionné, c'est comme maître de Velazquez.

Le mécanisme de l'assimilation sera le même que nous avons souvent constaté : l'art italien importé d'abord presque textuellement sur les principaux points de l'Espagne et respectueusement pratiqué avec des différences de tempérament qui ne triomphent point toutefois des formules ; puis ces formules s'atténuant et s'éliminant peu à peu, et l'élément d'importation devenant déjà une source de richesse, un fond maintenant solide, pour l'art qui commence à trouver sa voie. Soudain un ou deux personnages d'esprit indépendant, de détermination brusque et inattendue qui est comme l'effet d'une révélation, introduisent des formes ou des harmonies qui semblent parfois folles et bizarres aux contemporains, et même conservent pendant des siècles encore cette réputation, sauf pour les esprits qui n'acceptent pas les idées toutes faites. Ils achèvent de briser les

derniers liens apparents entre l'origine et la nature réelle. Enfin apparaissent les artistes qui incarnent la perfection du métier en même temps que l'esprit



JUAN FERNANDEZ NAVARRETE. — BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

de la race, et ceux-là qui récoltent toute la gloire, sont ou bien concentrateurs heureux de tous les efforts passés, ou bien eux-mêmes des créateurs puissants. Et pour prendre encore des exemples du sens dans lequel on doit entendre

cette dernière classification, nous verrons que les maîtres de la Renaissance italienne, même parmi les plus grands, ont été de ces ouvriers de la dernière heure, plus grassement payés que les premiers arrivés, tandis que nous allons voir bientôt en Velazquez, comme nous l'avons vu en Rembrandt, le type de ceux qui ont à la fois profité et créé.



JUAN FERNANDEZ NAVARRETE. — SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

Ces remarques générales nous dispenseront pour l'Espagne d'entrer dans l'analyse détaillée des écoles locales, des rapports des ateliers entre eux, et des minutieuses successions de maîtres à élèves. Il nous suffira de passer en revue les maîtres principaux.

Juan Fernandez Navarrete (1526-1579) n'a pas laissé d'élèves directs, mais il a été en Castille le plus puissant propagateur des méthodes et des procédés

vénitiens. Il est connu sous le sobriquet de *El Mudo*, ayant été sourd-muet dès sa première enfance ; après avoir appris les éléments de la peinture dans un couvent voisin de sa ville natale, Logroño, il se rendit en Italie où il visita les



JUAN FERNANDEZ NAVARRETE. — LE CHRIST DESCENDANT AUX LIMBES.

ateliers les plus célèbres et connut les plus grands maîtres, mais ce fut Titien qui le fixa. Il avait déjà acquis une réputation à Venise, et en 1568, Philippe II l'appela pour participer aux travaux de l'Escurial, qui, dans son genre, a attiré autant de peintres, tant italiens qu'espagnols, que nous avons vu les travaux de

la Giralda en attirer naguère à Séville. L'œuvre du Mudo fut considérable, sa carrière ayant été active, et son tempérament, façonné à l'école de Venise, riche et productif. Parmi ses plus belles œuvres sont les figures d'Apôtres de l'Escurial, le tableau de l'ancienne collection du maréchal Soult, *Abraham recevant les Anges*, et son portrait par lui-même, d'une expression frappante. Le musée du Prado contient seulement un *Baptême du Christ*, œuvre de jeunesse d'une facture un peu timide et deux figures d'apôtres. Navarrete a été un des premiers peintres du XVIe siècle dont l'inspiration ait franchement incliné vers le naturalisme, vers cette gravité familière qui est devenue pour nous un peu une des caractéristiques de l'art espagnol, et qui choquait fort à cette époque même les puristes, les théologiens de la peinture. Mais son talent, incontestable d'ailleurs, ne présente pas une originalité assez dégagée de l'imitation de Titien pour lui conquérir une place à part, et quelque influence qu'aient pu exercer sur l'école sa technique et son tour d'esprit.

Au rebours de Navarrete, Pablo de Cespedes apporta d'Italie non pas des tendances au naturalisme, mais à un académisme qui ne correspondait ni aux besoins de la race, ni au travail latent de formation de l'école. Son action eut pour résultat de dévoyer un peu l'orientation réelle de la peinture en Andalousie, et cela d'autant plus qu'il forma un élève propagateur ardent et écouté de ses doctrines. Pablo de Cespedes (1538-1608) fit à Cordoue une éducation littéraire et philosophique des plus complètes, puis il se rendit à Rome, mais ce qu'il y devait trouver, ce n'était plus que l'art maniéré et froid des successeurs de Raphaël ; il se lia avec les frères Zuccari, et c'est cet art académique qui domina dans son œuvre, si du moins dans son enseignement il transmit surtout à ses élèves les leçons de couleur qu'il avait puisées à Parme et à Modène dans l'étude des œuvres de Corrège. Son influence sur l'école andalouse ne fut donc pas entièrement fâcheuse. Les deux œuvres les plus importantes qui subsistent de lui, une *Cène* à la cathédrale de Cordoue, et une *Assomption* au musée de l'Académie San Fernando, à Madrid, le montrent comme un peintre correct, sans génie, et sans véritable nationalité.

Dans l'école de Valence, Francisco de Ribalta (1555-1608) joue un rôle analogue, mais avec un tempérament plus original ; il demeure un artiste de transition malgré ses qualités de noblesse et de puissance et un tour d'esprit involontairement incliné vers quelque naturalisme. Ses maîtres italiens d'élection furent Sébastien del Piombo et les Carrache ; le Bolonais d'éducation l'emporte chez lui sur l'Espagnol de race. Son fils Juan (1597-1628) continua son œuvre et sa manière, mais si dans les peintures qu'il exécuta en collaboration, il arrive à fondre complètement sa personnalité avec celle de son père, il donna à ses propres travaux et notamment à ses portraits un accent beaucoup plus décidément réaliste. Ce qu'il faut retenir surtout, au point de vue historique,

c'est que de l'atelier de Francisco de Ribalta allait sortir un des plus saisissants artistes de l'ère suivante, José de Ribera, l'Espagnolet.

Nous avons dit que l'influence italienne et académique, propagée par Cespedes



PABLO DE CESPEDES. — LA CÈNE.

en Andalousie, s'était prolongée grâce à son principal élève; il se trouve par un curieux contraste que cet élève sera justement un des maîtres du plus grand et du plus original peintre de toute l'école : Pacheco, élève de Pablo de Cespedes devait recevoir Velazquez dans son atelier.

Ce Francisco Pacheco (1571-1654) est une figure curieuse, malgré l'oubli que lui ont mérité ses œuvres. C'est un de ces esprits impérieux et intolérants,



PABLO DE CESPEDES. — SAMSON ET LE LION.

peut-être justement parce qu'ils ne sont pas bien sûrs au fond de leur foi, et qui, après avoir été pendant leur vie des personnages d'importance, meurent définitivement dès qu'ils sont morts. Théoricien infatigable, mais montrant

bien que beaucoup de théorie ne vaut pas un peu de création, propagateur



FRANCISCO DE RIBALTA. — LE CHRIST MORT SOUTENU PAR DEUX ANGES.

ardent de l'art italien sans avoir été en Italie autrement que dans ses entretiens

avec son maître, Pacheco aurait à jamais stérilisé l'école si cela avait été en son pouvoir, et si les destinées d'un art n'avaient pas d'heureuses fatalités sur lesquelles il n'est pas de théories qui puissent prévaloir. Le fond des théories de Pacheco est une sorte d'orthodoxie créée de toutes pièces, et fondée sur les Écritures, interprétées d'ailleurs d'une façon parfaitement arbitraire et conventionnelle. La peinture ne doit être pour lui qu'un moyen de seconder et d'exciter la piété; aucune fantaisie, aucun caprice personnel ne sont permis au peintre : Pacheco met tout en dogmes. Aussi se passe-t-il ce fait vraiment caractéristique et unique : le peintre est investi de fonctions officielles dans cet ordre d'idées même ; en 1688 il est chargé par l'Inquisition de la mission de veiller à ce que les peintres observent dans leurs œuvres la morale et l'orthodoxie. Cela présente un côté grave qui est voisin du comique, et ce qui achève de rendre la situation du sérieux et digne Pacheco fort piquante, c'est que vers la fin de sa carrière, il fait lui-même des concessions aux tendances qu'il a combattues; il cherche à faire vivant et vrai, sous l'influence de son élève et gendre Velazquez! Ses épisodes de la *Vie de saint Pierre Nolasque*, au musée de Séville, sont le plus important témoignage des gages donnés par lui à la peinture qu'il aurait condamnée dans la première partie de sa carrière.

L'école d'Andalousie présente du moins vers le même temps un très beau peintre qui fait un contraste complet avec les précédents; c'est le licencié Juan de Las Roëlas, qui comme Cespedes avait quitté Séville dans sa jeunesse pour aller étudier la peinture en Italie, mais avait été attiré par Venise, décidément meilleure conseillère que Rome pour les émigrants espagnols. Il est à supposer que ce fut Tintoret qu'il choisit pour modèle, et on pourrait étudier Las Roëlas avec quelque détail, si de l'atelier même du maître vénitien n'était sorti un extraordinaire artiste de qui l'œuvre aura une portée bien autrement grande que celle du licencié, malgré son beau talent et son généreux tempérament.

Une des plus belles œuvres de la peinture espagnole avant la grande période, et la plus belle de Las Roëlas, est la *Mort de saint Isidore*, dans l'église paroissiale de San Isidro, à Séville. C'est une composition vraiment imposante, et qui peut être prise comme type des grands tableaux religieux de l'école : une gloire dans la partie supérieure, ouverture sur le Paradis, et, dans la partie inférieure la scène proprement dite, traitée dans un esprit naturaliste, ou pour mieux dire avec une attentive observation, dramatisée, de la vie réelle. Le Christ et la Vierge, assis parmi les nuées et entourés de groupes d'anges porteurs de palmes et joueurs de symphonies, tiennent des couronnes; d'autres anges jettent des roses qui viennent tomber dans l'église où se tient l'archevêque mourant. Cette vision céleste est évidemment celle qui se présente aux yeux du saint qui vont se fermer, car les assistants sont exclusivement occupés de sa mort édifiante, plongés dans leur douleur, attentifs à son dernier souffle, enfoncés dans

la prière. Tous ont ces physionomies ravagées ou extasiées, cette gravité



FRANCISCO DE RIBALTA. — SAINT LUC ET SAINT MARC.

d'hommes mûrs, ou cette tranquille piété d'enfants que les grands peintres espagnols ont données à des portraits aucunement idéalisés quant aux traits matériels.

Ce sont ces traits de nature prise sur le vif qui excitaient la démangeaison de controverse de Pacheco ; et celui-ci relevait avec le plus grand luxe d'argumentation tel détail familier, tel accessoire vrai que Roëlas aimait à introduire dans ses tableaux : des fruits placés à la portée de la main d'une *Sainte Anne enseignant la lecture à la Sainte Vierge* devenaient, entre autres, matière à tout un procès en règle.

La cathédrale et le musée de Séville contiennent des peintures importantes de Las Roëlas, et le musée du Prado possède un *Frappement du rocher* avec



JUAN DE LAS ROELAS. — MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.

figures plus grandes que nature. Roëlas a été un des vrais émancipateurs de l'école espagnole, et il a montré, malgré Pacheco, qu'un sentiment de noblesse et de pureté peut s'allier avec une observation serrée de la nature. Enfin, il a eu pour élève Zurbaran et exercé une influence sur Murillo, qui déploiera plus tard plus de séduction que lui, mais ne l'égalera pas en force et en grandeur.

Ce beau maître a fait une diversion avec ses compatriotes toujours tributaires de l'italianisme, mais de ceux-ci nous n'avons pas encore complètement épuisé la série : il en est quelques-uns dont le nom ne peut être passé sous silence, soit pour le rôle qu'ils jouèrent, soit à cause de certaines œuvres exceptionnelles.

Deux d'entre eux offrent un assez curieux phénomène de naturalisation :



JUAN DE LAS ROELAS. — MORT DE SAINT ISIDORE.

Eugenio Caxès et Vicente Carducho sont d'origine italienne, et pourtant ils font de réels efforts, souvent heureux, pour devenir espagnols d'aspirations et d'expression.

Eugenio Caxès (1577-1642) travaille avec son père, Patrizio, appelé d'Italie par Philippe II, et il ne quitte plus l'Espagne où il accomplit toute son œuvre.



VICENTE CARDUCHO. — LA SOURCE MIRACULEUSE.

Il vit dans une étroite intimité avec Vicente Carducho (1578-1638), le frère cadet d'un autre artiste italien, Bartolomeo Carducci, attiré à l'Escorial dans les mêmes conditions que Patrizio Cajesi. Les deux artistes collaborent si fréquemment qu'ils ont sensiblement la même manière, une sorte de compromis entre l'habileté italienne et la chaleureuse gravité du style espagnol de la bonne transition. Caxès souffrit un peu de la situation considérable que prit Velazquez dès

son arrivée à la cour de Philippe IV. De beaux spécimens de son imagination et



VICENTE CARDUCHO. — DESCENTE DE CROIX.

de sa main sont le tableau du musée du Prado : le *Débarquement des Anglais à Cadix*, toile d'histoire toutefois bien inférieure aux *Lances* de Velazquez ; puis l'*Adoration des Mages* et le *Saint Ildefonse recevant la chasuble des mains de la*

Vierge ; enfin, le très beau tableau de l'Académie de San Fernando, la *Mort de saint François.*

Quant à Vicente Carducho, il est supérieur à Caxès par l'abondance et la verve, par l'aisance dans la composition. La *Prédication de saint Jean-Baptiste* à l'Académie de San Fernando, les grands tableaux de batailles du musée du Prado, la *Bataille de Fleurus*, le *Siège de Constance*, et la *Prise de Rheinfeld*, le montrent comme un peintre habile, savant et puissant. Il eut d'excellents élèves, Rizi, dont nous reparlerons, et le paysagiste Francisco Collantès (1599-1656).

A l'atelier du peintre Luis Fernandez, Pacheco avait eu comme condisciples des artistes qui suivirent des routes bien différentes entre elles, et bien différentes de la sienne : les frères Agustin et Juan de Castillo, et Francisco de Herrera, dit Herrera le Vieux; c'est de ces trois derniers qu'il nous reste à parler dans ce chapitre ou plutôt à mentionner les deux premiers et à parler du dernier.

Les Castillo n'ont pas en effet une personnalité très tranchée. Agustin a été un peintre sans grande originalité : Juan mérite au contraire une mention plus spéciale, à cause de son talent plus ample d'abord, puis à cause de son enseignement qui forma Pedro de Medina, son propre neveu Antonio del Castillo, peintre tourné vers le réalisme, et enfin surtout Alonso Cano, Pedro de Moya et Murillo. Juan del Castillo naquit en 1584 et mourut en 1640. Son neveu Antonio (1603-1667) fut célèbre presque autant par son naïf orgueil que par son talent. La légende rapporte que les œuvres de son ancien camarade d'atelier Murillo lui causèrent assez de jalousie pour hâter sa fin. Le musée du Prado possède de lui une *Adoration des Bergers.*

A côté de tous ces artistes, et même de tous ceux qui sont nommés dans ce chapitre, Herrera le Vieux se présente comme un homme d'une bien autre envergure. Par son tempérament, par son apport à l'art espagnol, il peut être compté parmi les plus grands. C'est un des plus illustres agités de toute l'histoire de la peinture, non pas seulement de son pays; mais cette tumultueuse agitation, ce violent tourment d'esprit qui se trahit par de terribles oppositions de couleur, par des tempêtes de lignes, des fureurs d'expression, est vraiment chez Herrera une forme du génie. Ces violences qui seraient insupportables chez un médiocre, vont ici avec un métier superbe et de rares dons de composition et de dessin. Les existences douces et paisibles, les carrières tout unies ne sont pas le fait de ces tempéraments ardents qui contribuent à révéler à une race ses vrais élans, à la camper brusquement face à face avec elle-même. Aussi Herrera, grand par son œuvre, est grand également par son influence et par son rôle.

Si le riche, noble et grave Las Roëlas passait aux yeux de l'inquisiteur Pacheco pour un hérétique du fait de quelques natures mortes et de quelques

types vivants introduits dans des tableaux de sainteté, Herrera dut être considéré comme le diable en personne, pour la rage avec laquelle il se jeta dans la peinture des modèles les plus rudement populaires, les plus rugueux, les



VICENTE CARDUCHO. — BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

plus effrayants, et enfin éloignés de toute conception raphaëlesque d'une humanité embellie. Il fut même de bonne heure bien loin de Venise, inspiratrice principale de ses devanciers, et leur plus heureuse conseillère : auprès de lui le fougueux Tintoret semblerait presque académique. Théophile Gautier a bien

rendu cette fureur en décrivant le magnifique *Saint Basile présidant un concile et dictant sa doctrine*, qui est une des plus belles toiles du Louvre, et telle que



JUAN DEL CASTILLO. — MARIAGE DE LA VIERGE.

l'Espagne même n'en possède pas de supérieure ; il n'y a qu'un poète qui puisse rendre avec force l'impression d'un pareil tableau : « On dirait, écrit-il, Satan haranguant le Pandœmonium, tant les figures sont farouches, sinistres et diabo-

liques. Une méchanceté infernale crispe ces têtes convulsées, et le Saint-Esprit



ANTONIO DEL CASTILLO. — ADORATION DES BERGERS.

qui secoue ses ailes effarées au-dessus du Saint a l'air du corbeau d'Odin ou d'un oiseau de proie qui veut lui manger la cervelle : tout cela est enlevé avec

une rage de brosse inimaginable, et semble comme flamboyant d'un reflet d'auto da fé. »

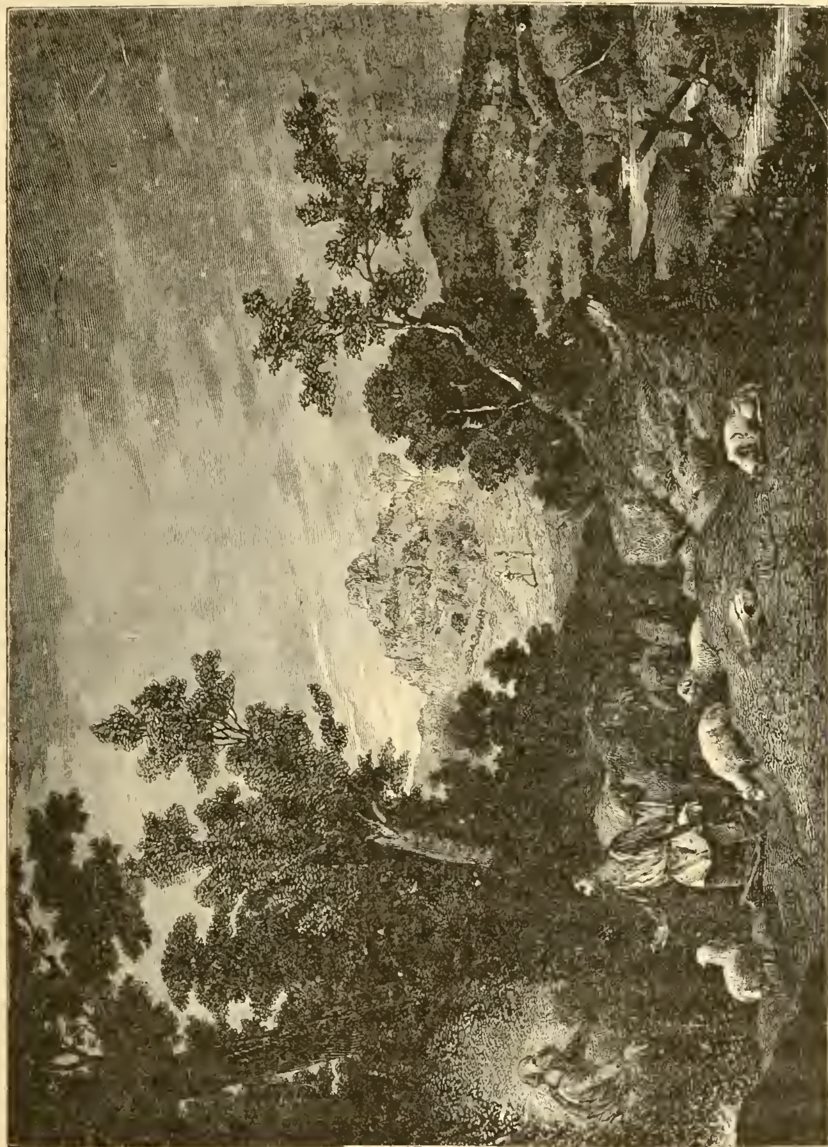
Le caractère même de cette violente peinture a fait comme toujours exagérer le caractère même de l'artiste. Il est certain qu'il fut de compagnie difficile et



HERRERA LE VIEUX. — SAINT BASILE DICTANT SA DOCTRINE.

que ses élèves n'eurent pas toujours à se louer de son humeur. Dans sa vie domestique, il y eut aussi des secousses et des chagrins; sa femme et lui se séparèrent, sa fille prit le voile, son fils s'enfuit après l'avoir volé. Il eut aussi, il est vrai, maille à partir avec les esprits tracassiers de son temps et l'on alla jusqu'à l'accuser de faux monnayage et le menacer des galères alors qu'il s'était

simplement, à un moment, passionné pour la gravure en médailles. Mais de là aux exercices de fou que la légende met sur son compte, il y a loin : batailles en règle contre ses toiles sur lesquelles il se précipitait avec furie, le balai à la main, après que sa servante y avait jeté au hasard des baquets de couleurs.



FRANCISCO COLLANTES. — LE BUISSON ARDENT.

Il faudrait ne point avoir regardé une peinture d'Herrera pour ajouter foi à ces absurdités. Il y a au contraire une grande science dans cette puissante accentuation de types, dans cette éloquence des mouvements ; une haute raison, un goût magnifique et une ampleur de premier ordre dans ces

harmonies sévères, dans cette belle et large composition. Pour le comprendre, il suffit de comparer à un tableau d'Herrera el Viejo une peinture de son fils, telle le *Triomphe de saint Hermenegilde* qui est au musée du Prado, et qui est bien différent de celui qu'avait peint le Vieux lorsqu'il se réfugia dans le couvent placé sous le patronage de ce saint, après ses aventures de médailles mal interprétées. Le tableau d'Herrera el Mozo (1622-1685) ne présente que de l'afféterie dans le violent, et le saint y fait parmi des amours roses d'insupportables grâces qui auraient à bon droit mis en fureur le grave et rude peintre de *Saint Basile.*

Les œuvres les plus importantes qui restent de ce grand homme sont le *Jugement dernier* de San Bernardo à Séville ; notre tableau du Louvre : le *Miracle des pains et des poissons*, et le *Repentir de saint Pierre* à l'académie de San Fernando ; des portraits de saints au musée de Séville ; et des épisodes de la *Vie de saint Bonaventure* dans la collection du comte de Clarendon.

Herrera le Vieux a joué un grand rôle dans l'école espagnole, et cette fois ce n'est pas le nom de son élève Velasquez qui le sauve de l'oubli. Il fait noble et utile figure dans l'école. Ce que d'autres avaient encore timidement entrevu et tenté, il en a eu le courage et la fierté : l'introduction absolue de l'élément populaire, de l'élément de race dans la peinture désormais dégagée de tout préjugé académique, de tout idéal étranger. Quand on y regarde bien, ses saints sont plus vénérables encore que terribles, et ils ont la majesté même des vieux monts arides et sourcilleux qui s'élèvent si haut dans le ciel de l'Espagne.

CHAPITRE IV

Le Greco. — Ribera. — Zurbaran.

Il est des artistes qui travaillant en dehors de leur temps appartiennent à tous les temps. Vivant dans l'isolement profond de leur pensée, ils sont à part dans leur époque qui ne les comprend qu'à demi, à moins qu'elle ne les ignore complètement ou ne les bafoue, et ils ne sont compris que beaucoup plus tard. Malgré cette situation difficile et douloureuse, ils ont toutefois exercé une grande action sur l'art de leur siècle et rendu à leurs contemporains des services dont ceux-ci ont profité inconsciemment ou sans en mesurer l'étendue ; quelquefois même, ils ont contribué au succès de plus habiles et de plus tempérés qui ont rendu accessible au goût moyen ce que ces solitaires apportaient de neuf, mais présentaient avec l'intransigeante ardeur de l'homme absorbé par son rêve et par sa besogne. C'est d'ailleurs cette absence de toute concession, cette impétuosité à créer, en dehors des conventions, qui donnent plus tard à ces hommes toute la grandeur et tout le caractère saisissant de leur physionomie.

Le Greco a été un de ces artistes. Il n'a commencé à être vraiment aimé et compris complètement que de notre temps, et encore est-on loin, même dans son propre pays, de lui assigner sa vraie place. De son temps il ne fut apprécié que lorsqu'il n'eut pas absolument trouvé sa voie. La formation de son talent, sa carrière d'artiste, son œuvre, valent la peine d'être analysées avant d'en reprendre les traits pour un jugement d'ensemble et une détermination du rôle qu'il a joué dans l'école espagnole.

Le catalogue du musée de Madrid le classe, à cause de son origine, dans l'école italienne. Cela est en vérité étrange, et il n'y a rien de moins exact en fait qu'une telle exactitude. Si c'est le lieu de la naissance qui détermine ces sortes de classifications, il n'y a pas de raison pour faire de Domenico Theotocopuli un peintre italien puisqu'il était d'origine grecque. Si c'est l'éducation,

Pablo de Cespedes, Ribalta, etc., sont beaucoup plus des peintres italiens qu'espagnols. Si, au contraire, c'est l'œuvre, il faut remettre Le Greco dans son pays d'adoption, puisque cette œuvre le fait un des plus grands peintres d'Espagne, par l'Espagne et pour l'Espagne.

Voici à peu près comment, sauf les obscurités et les erreurs qu'ont forcément amassées autour de lui l'inintelligence, l'indifférence ou l'hostilité de ses contemporains, ce génie se développe et se livre à sa destinée. Domenico Theotocopuli, avant la trentaine, arrive en Espagne, venant de Venise. Cela est acquis ; mais on ne sait pas au juste s'il était né en Grèce, ou à Venise même, d'une des familles grecques qui fournissaient à la cité un contingent considérable d'artistes et d'ouvriers de toutes sortes. Il semble que la date de sa naissance puisse être fixée aux environs de 1548. Quant à son éducation, l'on ignore également quelle elle fut. Si l'on en juge d'après ses premières œuvres connues, et l'observation de son métier, il est, à n'en pas douter, élève des plus grands maîtres vénitiens. Certains historiens espagnols disent qu'il a été à l'atelier de Titien ; mais Titien avait soixante-dix ans passés lorsque Greco naissait, et bien qu'il soit mort à quatre-vingt-dix-neuf ans, il n'avait pas pu avoir cet élève à son atelier pendant bien longtemps. D'ailleurs les auteurs italiens ne nomment pas le Greco au nombre des élèves de Titien. Il est vrai que des diverses façons d'être l'élève d'un maître, le séjour officiel à son atelier, l'enseignement direct, ne sont pas toujours les plus profitables. Il suffit d'avoir longuement étudié et profondément admiré ses œuvres, et se les être assimilées par une analyse, des copies, des méditations incessantes, pour être vraiment formé par lui. Le Greco aurait pu, avec son caractère indépendant et primesautier, faire cette étude beaucoup plus à l'aise dans les édifices décorés par Titien, et tout en profitant de cet enseignement indirect, conserver personnellement sa liberté, l'originalité de ses sensations et de ses conceptions.

Mais est-ce surtout un reflet de Titien qui se retrouve dans Greco ? La largeur tranquille, la puissance, la chaleur des harmonies de Titien, n'ont pas été, ce semble, le but de son supposé élève. Le Greco, par son dessin plus agité, ses silhouettes plus élancées, son exécution moins ample et moins grasse, ses harmonies plus froides, tout en étant d'une grande vivacité, enfin un côté de grandeur certainement, mais de grandeur différemment accentuée, rappelle bien plus un autre maître, et tradition directe, ou étude de prédilection, c'est bien plutôt Tintoret que Titien qui est, intellectuellement et techniquement, le formateur de notre peintre. Si vous prenez d'abord les caractères dominants du dessin et de la composition, les draperies agitées, les formes nerveuses et un peu tourmentées parfois, les figures vues selon une perspective spéciale, souvent de bas en haut, les grands tourbillonnements de personnages dans les airs, tout cela se ressentirait beaucoup plus de la fougue de Tintoret que de la plénitude de

Titien. Puis, passant à la couleur, on verrait que Greco ne l'emploie pas non plus de la même façon que son maître supposé : les rouges et les noirs, qui sont les sonorités préférées de Titien, sont chez celui-ci graves, riches et veloutés, et lorsque Titien recourt également au jaune ou au bleu comme notes dominantes dans ses tableaux, il leur donne encore une intensité et une chaleur extraordinaires : le bleu chez Titien n'est pas un ton froid. Ses élèves ou ses imitateurs stricts se sont toujours préoccupés de rechercher, sans y atteindre, cette qualité d'harmonie. Le bleu chez Tintoret donne tout à fait une autre sensation ; il a une âpreté et une froideur qui sont admirables en leur genre ; il tourne au gris



LE GRECO. — SAINT BASILE.

verdâtre tandis que celui de Titien serait plus pourpré ; ses rouges et ses noirs sont également moins lumineux, et tout en étant très *coloriés*, les tableaux de Tintoret sont moins *colorés* que ceux de Titien ; toute proportion gardée, ils paraîtraient, à côté, comme de puissantes grisailles. Ces explications ne sont point pour mettre Titien au-dessus de Tintoret, mais pour montrer que c'est une toute autre nature et un tout autre effet ; et elles ont été données sommairement ici, quitte à être développées plus tard comme il conviendra, afin de mieux faire comprendre ce que nous croyons être le vrai point de départ du Greco, les dispositions où il se trouvait lorsqu'il arriva en Espagne.

Maintenant, bien que procédant instinctivement de Tintoret, il est plus que

certain qu'il n'a non seulement pas ignoré Titien, mais encore qu'il l'a profondément admiré.

Le Greco apporte en Espagne un caractère à la fois exalté et concentré, ou pour mieux dire d'exaltations intérieures, c'est-à-dire juste ce qui fait le fond des grands artistes espagnols, et ce qui met le nouveau venu tout à fait à l'aise pour trouver ici comme une patrie attendue.

Or l'atmosphère de l'Espagne, l'Andalousie exceptée, a de tout autres vertus que celles de l'Italie. Malgré la vivacité de la lumière, l'intensité du soleil, la netteté du ciel, les grandes étendues de pays d'une nature aride donnent la sensation de vivre dans un gris influencé de bleu, de noir, ou d'une sombre dorure comme tannée. Les édifices sévères ajoutent à cette impression; les êtres semblent des Ombres, des fantômes gris ou noirs qui agissent sur l'œil par la tache en action, avant de retenir l'esprit par le détail expressif. Bien entendu, ce détail a lui-même une haute signification, une force morale extraordinaire; l'Espagne c'est le pays des admirables laideurs, si l'on considère comme une laideur l'irrégularité, l'accentuation violente, teints roussis, visages maigres ou ravinés, yeux enfoncés et brillants; mais ces traits physionomiques de passion, de gravité, de noblesse, d'exaltation, de sauvagerie, ne saisissent l'artiste qu'après la grande silhouette sombre. Aussi, l'on s'explique sans peine que les peintres vraiment espagnols ou vraiment acclimatés tels, aient cherché à peindre très simplement, par de grands partis de tons neutres ou obscurcis, les corps, les paysages, les édifices, les foules, tout en creusant profondément, jusqu'à la ride, jusqu'à la crevasse, à la verrue, les parties qui expriment les caractères et les passions: les visages et les mains. Quant au papillotage de couleurs, aux brusques apparitions sous le soleil, de groupes bigarrés, de dorures, d'étoffes voyantes, c'est l'accidentel, et cela ne fait que mieux ressortir la grande tristesse et austérité de l'ensemble, et le peintre se trouve amené, soit à en faire une note isolée, un vif repoussoir, ou encore à le noyer dans l'ensemble, ou même à l'éliminer tout à fait, presque sans s'en apercevoir. C'est pourquoi ceux qui arrivaient d'Italie avec une vision de choses vives, fleuries, éclatantes et gaies, mettaient de ces réminiscences dans leurs premières œuvres seulement, mais peu à peu, s'ils vivaient dans la vie et non dans un système, simplifiaient et atténuaient leur palette et se laissaient gagner par l'âpreté et la sévérité ambiantes, devenaient des physionomistes intenses, et des coloristes en gris, noir et blanc.

Tout cela est d'une observation générale, mais d'une application spéciale à Greco lui-même; c'est pour cela que, sans presque parler encore de lui, nous sommes restés tout près de lui. Il a passé par toutes ces sensations avec la vivacité d'un tempérament extrêmement nerveux.

Ajoutez à ces conditions physiologiques, à ces phénomènes optiques pour ainsi dire, les causes morales, qui agissent non moins puissamment sur les

âmes. Un pays d'une puissance extrême et d'un grand orgueil, et par cela même fermé aux influences du dehors, ou se refermant vite sur elles; une société essentiellement aristocratique et religieuse, sur laquelle règnent d'une façon absolue la royauté la plus fière, et le catholicisme le plus scrupuleux; la race portée d'ailleurs au mysticisme, à la piété ardente et concentrée, et encore,



LE GRECO. — LA FILLE DU GRECO.

en vertu des conditions de la vie, de la rigueur et de la parcimonie de la terre, de la frugalité imposée et acceptée, cette race tout naturellement amenée à des allures paresseusement sévères, farouchement contemplatives, dure pour elle-même, froide envers les étrangers, malgré sa grande courtoisie d'éducation, et enfin se réfugiant avec un bonheur exalté dans les ardeurs de la passion ou dans les douceurs de la piété, où elle fait encore une part supérieure

à la douleur sur le charme; plus attentive et plus remuée aux angoisses ou aux colères du Christ qu'à son rayonnement; engendrant enfin plus d'ascètes qui se macèrent et se mortifient que de saints délicieux prêchant aux oiseaux. Comment un artiste vrai, c'est-à-dire un condensateur d'impressions, ne recevrait-il pas en les centuplant toutes ces sensations, de façon à étonner par leur expression, avec quelque simplicité qu'il la rende, ceux-là mêmes qui les procurent? Et sans parler encore de Greco d'une façon expresse, nous venons de faire avec lui une nouvelle partie de la route.

Ce n'est pas tout. Il y a encore, outre la nature générale, la nature immédiate, le coin de terre où l'homme a vécu, où l'artiste a produit, le champ ou l'anfractuosité de roc où le vent de la destinée a jeté cette graine. Et c'est bien un coin de roc en effet, un des plus majestueux et des plus escarpés, un des plus propres à faire passer la vie dans les profondes méditations, dans les nobles efforts sur place, dans les ardeurs de l'esprit purement et stérilement brûlé comme une flamme qui monte droite vers le ciel, que cette imposante Tolède où venait se fixer ce Grec vénétianisé. Ville qui participe à la fois de la sévérité castillane et de la contemplation mauresque, présentant ces caractères dans son architecture ; orgueilleusement catholique par le sombre triomphe de sa cathédrale, une des plus émouvantes et des plus dominatrices du monde, et végétativement arabe par ses rues étroites, tortueuses, ses portes basses, le tempérament, le teint, les allures, les chansons mêmes, de sa population. Tolède, fixée sur son rocher abrupt, emprisonnée dans la boucle du Tage, n'ayant pour ainsi dire que deux issues par deux ponts, tout en bas, un à chaque extrémité de la ville, car d'un côté le Tage la rendrait inaccessible, et de l'autre, elle domine encore de très haut la terre où l'on ne descend que par des routes en pente rapide ; et ce que l'on découvre c'est une campagne poudreuse ou des ondulations arides de rochers avec de parcimonieuses éruptions de verdure, des fermes et châteaux, blancs comme de lointaines mosquées. Ville de science et d'étude pourtant, plus que de guerre malgré cette physionomie de citadelle : ville de théologiens, de nobles et affables esprits, ouverts aux arts, et même un des plus beaux centres d'art de l'Espagne, puisqu'il a produit ou adopté ces grands maîtres : Berruguete, Moralès, le Greco; ville où l'on peut se recueillir et s'ennoblir, où l'artiste pouvait vivre honoré et indépendant, aller jusqu'au bout de sa pensée sans se préoccuper des goûts de cour ou des intrigues de grands. Voilà où s'était développé Greco, de la vingt-septième année à passé la soixante-dixième, et l'on juge combien de ce refuge ou de ce lieu choisi, Venise dut bientôt lui sembler loin, encore que le Tintoret eût laissé dans son esprit et dans son métier des méthodes et des tours de main ineffaçables, mais assez étroitement adaptés aux aspirations de la nouvelle patrie pour redevenir comme ces langages différents qui ont une origine commune.

Est-ce à dire que Greco avait été le seul à être ainsi façonné par le milieu et le seul à trouver son inspiration et sa voie dans tout ce magique courant de fermeté et de gravité exaltée qui circule autour de Tolède? Non, puisque Moralès avait aussi travaillé là. Mais on n'a peut-être jamais eu souci de rechercher si Moralès lui-même n'a pas fortement influencé le Greco. Modifiez la fougue de composition et la richesse de couleur de Tintoret par l'élan intense aux formes contenues de Moralès et par sa volontaire pauvreté d'harmonies, et vous avez le Greco! Thetocopuli ne peut pas n'avoir pas été vivement frappé par des œuvres de Moralès. Il n'y a que ce maître qui ait pu l'induire à de tels renoncements. Bien plus, si l'on examine, par exemple, les parties de nu qui se rencontrent dans certaines œuvres de Greco, par exemple dans le *Martyre de saint Maurice et de ses compagnons* à l'Escorial, on voit qu'il peint les chairs absolument comme Moralès, modelant de la même façon fine et robuste, conduisant la matière à la même qualité généreuse d'émail ; enfin, les maigreurs significatives, les mains frêles et longues, les accentuations de l'extase ou de la douleur, tout cela crée entre les deux maîtres, à plus d'un demi-siècle de distance, de profondes analogies qui doivent être mises soit au compte d'une profonde admiration de la part du plus tard venu, ou d'une semblable action du milieu et de la race sur deux grands esprits.

Mais à rapprocher sans cesse le Greco de quelque maître, soit le Tintoret, soit le *Divino*, nous ferions croire qu'il ne tient son originalité que de seconde main, alors que nous avons voulu simplement aider à le mieux comprendre. Or c'est cette originalité qu'il faut maintenant s'efforcer d'analyser.

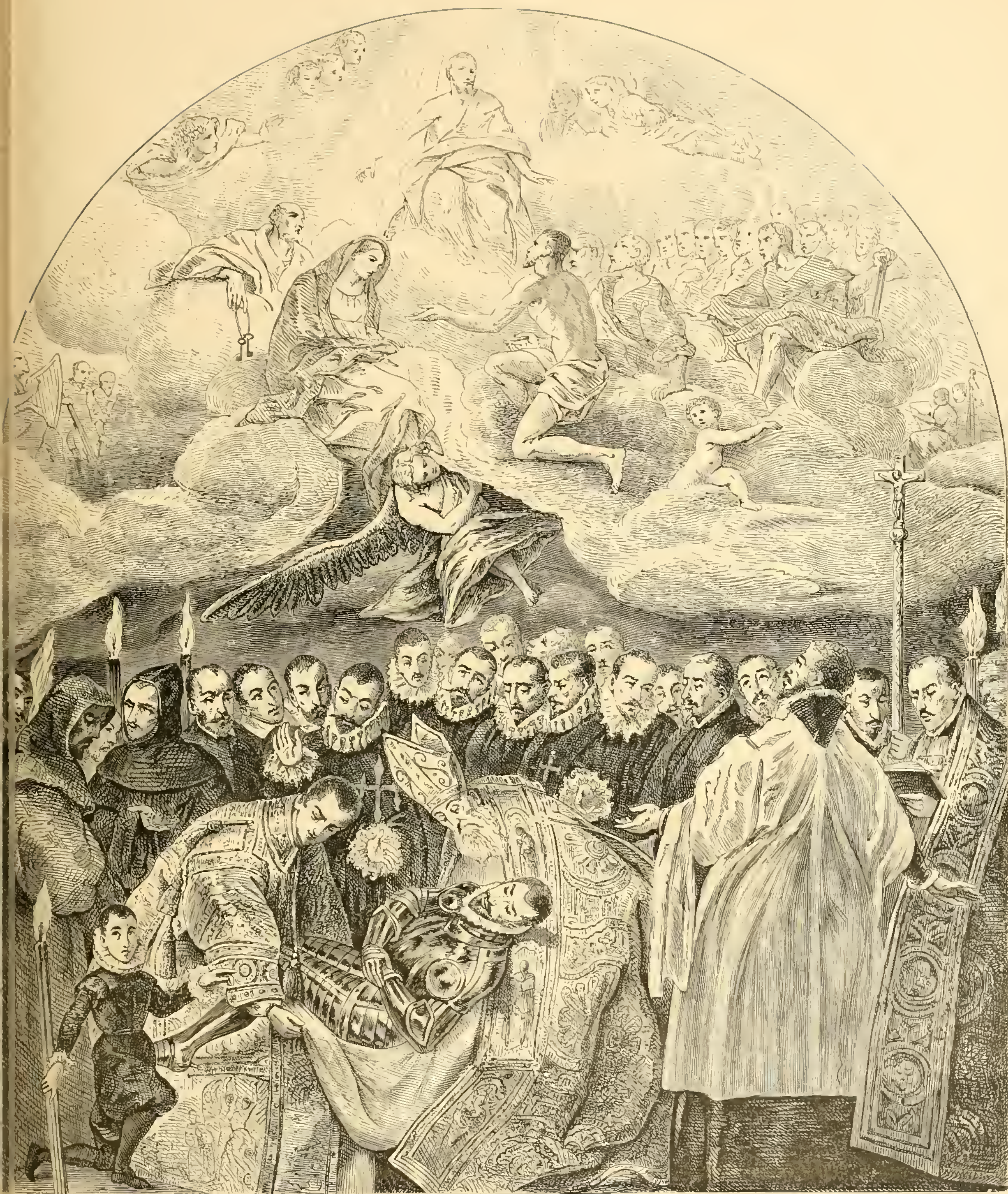
Pacheco, que d'avance, d'après ce que nous avons dit de lui, nous ne devons pas nous attendre à trouver sympathique ou même favorable à Théotocopuli, rapporte un entretien qu'il eut à Tolède, en 1611, avec notre peintre. Une ample discussion a lieu, que Pacheco conduit théologiquement et comme juridiquement, en bon inquisiteur qu'il est. On y parle de la priorité qu'il convient d'attribuer soit au dessin soit à la couleur, et Greco donne le premier rang à la couleur (ce qui ne veut pas dire pour nous, sinon pour Pacheco, que le Greco ne se soit pas soucié de dessiner). On en arrive à parler de Michel-Ange, et voici ce qu'en dit l'interlocuteur de Pacheco : « Certes Michel-Ange était un vaillant artiste, mais il ne savait pas peindre. » Pacheco ajoute cette réflexion après avoir reçu le coup à bout portant : « Une opinion aussi monstrueuse ne semblera point pourtant extraordinaire à quiconque connut le Greco. En ceci comme dans sa peinture, il aura sans doute cherché à ne ressembler à personne. »

« Pourrait-on croire, dit encore Pacheco, que Domenico allait lui-même, maintes et maintes fois, reprendre ses peintures pour les retoucher à son aise, et qu'il se complaisait à en séparer et à en désunir les tons dans le but de leur donner l'aspect d'ébauches affectant la vigueur et la sûreté de main? »

Il y a beaucoup d'indications intéressantes dans ce récit. Pacheco est un homme ennuyeux, mais en somme honnête et candide en même temps que précis, et l'on peut tenir ses notes pour scrupuleusement exactes. L'opinion aussi fortement tranchée sur Michel-Ange comporte certainement une part d'ironie qui aura échappé au grave Espagnol, venant de ce nerveux et délié étranger. Toutefois, il est certain que pour un peintre élevé à l'école vénitienne, épris des bravoures de la main, des séductions de la palette, des belles surprises savamment combinées de la matière, Michel-Ange n'est pas peintre dans l'acception raffinée et subtile du mot, car sa vaste pensée ne se complaît pas dans l'exécution, et la couleur n'est pour lui qu'un moyen qu'il traite semble-t-il avec une souveraine indifférence. Mais, en dehors de cette question d'opinion émise, vraisemblablement, par le fier artiste pour taquiner un peu son hôte, l'indication donnée par Pacheco du besoin incessant de retoucher et de reprendre des tableaux qui semblaient peints au premier coup — et non pas de les retoucher pour leur donner l'apparence d'ébauches — est bien une préoccupation du peintre moderne, faisant un morceau d'une seule traite, mais le détruisant vingt fois et le recommençant vingt fois, jusqu'à ce qu'il ait le caractère de l'aisance parfaite et ne sente plus l'hésitation ou l'effort des choses trop travaillées sur place et trop fatiguées. Au surplus, Pacheco donne encore ce renseignement important : la surprise qu'il éprouva lorsque le Greco lui montra dans son atelier les esquisses et études exécutées pour toutes ses œuvres, même celles qui passent pour les plus fougueuses et les plus improvisées. Tout chez Greco était donc profondément calculé, et son écriture était voulue.

Le sacrifice qu'il avait fait peu à peu de son éducation et de ses goûts de jeunesse était œuvre de volonté et de réflexion et non de caprice, et il lui fallut pour changer de manière toute une longue série de recherches. Il a toujours été un grand laborieux, et un esprit des plus actifs puisqu'il s'occupa également avec succès d'architecture et de sculpture. Il n'a point non plus cherché une originalité artificielle, un moyen d'étonner ses contemporains, lorsqu'il simplifia sa palette et l'appauvrit volontairement. D'abord c'eût été une spéculation indigne d'un artiste vraiment fier et passionné pour son art, comme l'était Greco, puis c'était une expérience dangereuse et un assez mauvais calcul, car ce n'est point par la véritable puissance et par la sobriété qu'on étonne le public, mais par la fausse grandeur, la richesse de mauvais aloi et la banalité agréable. Le Greco prenait donc tout juste la voie opposée à celle d'un ambitieux.

De même il n'est peut-être pas tout à fait exact de dire que sa manière changea brusquement. Sa première œuvre de peinture, lors de son arrivée à Tolède, est le retable de Santo Domingo l'Antiguo ; c'est une peinture fougueuse et éclatante tout à fait semblable à celle de Tintoret par le jet du dessin et par l'harmonie. Prenez un morceau dans la grande esquisse du *Paradis* de Tintoret que nous



LE GRECO. — L'ENTERREMENT DU COMTE D'ORGAZ.

possédons au Louvre et vous aurez à peu près le principal du Greco de cette première époque. Arrivé à Tolède en 1579, il avait terminé une seconde œuvre des plus importantes et des plus célèbres : le *Partage de la Tunique*, pour la sacristie de la cathédrale, et ici, au contraire, il se souvient plutôt de Titien à qui on ne manque pas de le comparer (1). Les tons sont plus chauds, tel le magnifique rouge de la robe du Christ, la tunique jaune du personnage placé en avant, les éclatantes armures et costumeries des soldats; la couleur a une transparence et une richesse remarquables; mais l'esprit inquiet, le tempérament nerveux du Greco sont tout aussi lisibles dans cette œuvre que dans toutes les autres; le mouvement du Christ, la distinction du personnage en armure qui se tient auprès de lui, sont comme autant de signatures, alors qu'au contraire les figures des soldats, dans le fond, sentent encore un peu la convention et ne disent pas une émotion égale.

Lorsque deux ans plus tard Philippe II fait venir le Greco à l'Escorial et lui demande une grande toile représentant le *Martyre de saint Maurice* pour l'autel dédié à ce saint, la manière de Greco n'a pas sensiblement changé. Sans doute la peinture est ici plus châtiée, plus sévère que le *Partage de la Tunique*, mais les tons les plus vifs y brillent encore dans la sobriété de l'harmonie générale, des bleus foncés, des bleus violacés, des jaunes bouton d'or, des verts intenses, et l'effet de l'ensemble est d'une puissance rare. Si c'est un tel tableau qui a commencé à faire passer le Greco pour un fou, il a fallu toute la sottise et toute l'outrecuidance de la critique, et toute la jalousie des coteries, car c'est une des plus belles œuvres de Greco, une des plus saisissantes de la peinture espagnole, et loin d'être en quoi que ce soit la conception et l'exécution d'un agité, empreinte d'une véritable grandeur. Le *Martyre de saint Maurice* est une œuvre aussi grandiose et aussi parfaite que l'admirable *Enterrement du Comte d'Orgaz* que le Greco peignit en 1584 et qui demeure son morceau capital.

Au surplus, ce qui montre bien que les légendes qui ont persisté de la folie de Greco sont surtout l'œuvre des malveillants ou des ineptes, c'est que ce *Comte d'Orgaz* reçut un accueil tout à fait différent, bien qu'étant peint dans une gamme encore bien plus restreinte. Lorsque le *saint Maurice* était arrivé à l'Escorial, il fut reçu froidement par Philippe II, qui fut peut-être circonvenu par son entourage, ou bien qui simplement jugea mal l'œuvre, n'étant pas forcé d'être un critique infaillible. Quoi qu'il en soit, il ne voulut pas que cette peinture d'un caractère imposant et d'une force presque terrifiante occupât l'emplacement qui lui était destiné, et un nouveau tableau pour l'autel de saint Maurice fut commandé à un mauvais peintre. Il n'en fallut pas plus pour rendre de l'audace aux rivaux et déchaîner les moqueries des courtisans, et c'est alors que le Greco com-

(1) A moins que ce ne soit du Tintoret du *Miracle de saint Marc*.

mença d'être taxé d'extravagance. Mais, dans un milieu plus sain et plus sincère,



LE GRECO. — LE PARTAGE DE LA TUNIQUE DIT « L'ESPOLON ».

il ne cessa pas d'être apprécié, puisqu'une commande aussi importante que celle de l'*Enterrement du Comte d'Orgaz* lui était confiée, et qu'il continuait à être

tenu en haute estime et admiration par certains connaisseurs, entre autres par l'archevêque de Tolède. Et lorsque la peinture fut achevée, on vint l'admirer de toutes parts ; les Tolédans en étaient extrêmement fiers et « ne se lassaient pas de la revoir, dit un historien, y découvrant toujours quelque beauté nouvelle, ou prenant de plus en plus d'intérêt à étudier les têtes des cavaliers et des personnages du cortège, portraits, pour la plupart, de contemporains illustres. » Enfin, plus de vingt ans plus tard, en 1609, le Greco était encore assez apprécié pour avoir exécuté un grand nombre de peintures dans divers couvents et hôpitaux, et pour recevoir cette année-là même une somme importante, paiement de travaux de peinture et d'ornementation pour l'hôpital de Saint-Jean-Baptiste hors les murs, dit *Hospital de Afueras*.

L'*Enterrement du Comte d'Orgaz* est la perfection même du génie de Greco, La très simple présentation de l'œuvre contribue à l'émotion profonde qu'elle excite chez ceux qui aiment Greco et sont venus l'étudier dans son pays. Elle n'est point entourée de ces précautions, de ces avertissements, de ces fantasmagories dont les musées ou les temples prônés croient devoir défendre, pour imposer aux touristes un peu plus de respect et pour en faire aussi payer la vue un peu plus cher, les œuvres très ou trop célèbres. D'ailleurs, à quoi servirait ce luxe d'avertissement, puisque les Tolédans d'aujourd'hui, au rebours de ceux de 1584, sont nombreux à ignorer l'importance et la beauté de cette peinture, et que sur dix touristes qui visitent Tolède, il n'y en a pas deux qui aillent voir ce chef-d'œuvre de la peinture. Il n'y a pas de voile à faire tirer ni de taxe à payer dans cette petite église, bien modeste, de Santo Tomé où fut enterré Gonzalo Ruiz de Toledo, comte d'Orgaz, mort en odeur de sainteté au XVIe siècle. On se trouve presque dès en entrant, devant la peinture, et elle est placée à la hauteur même de votre œil, mais s'élève triomphalement jusqu'à la voûte, et croirait-on, jusqu'aux cieux mêmes sur lesquels elle ouvre une grandiose et éblouissante échappée ! Le grand personnage mort va être enseveli dans le linceul de fer de son armure ; on lui a joint les mains ; sa tête fine et blême se penche sur son épaule. Saint Augustin en splendide chasuble et coiffé de la mitre archiépiscopale, soutient le cadavre par dessous les bras ; son visage barbu et chenu est pénétré d'une compassion grave et d'un respect attendri. Un saint Étienne, à la tête rasée, jeune, d'une charmante distinction, soutient les jambes ; et les deux saints vont déposer le comte dans son tombeau tandis que les assistants s'apitoient. Des moines, à gauche, méditent et s'exhortent. A droite, des officiants disent les prières ; un prêtre en surplis ouvre les bras et étend les mains, la tête levée vers le ciel, comme s'il voyait le Paradis s'ouvrir pour l'âme du trépassé dont il remémore les vertus. Entre ces deux extrémités, une rangée, une frise de personnages aux visages de componction, de douleur sincère, aux mines fières de grands seigneurs, de penseurs et de croyants, se développe ample-

ment, sans artifice, sans recherche de composition ou de perspective, ce qui forme précisément une perspective saisissante et une composition sublime. On ne peut oublier ces sérieuses et longues têtes pâles, aux cheveux courts, aux barbes taillées en pointe, émergeant des raides collerettes blanches, au-dessus des implacables costumes noirs, relevés çà et là de la rouge croix de Calatrava. Toute cette partie du tableau est l'harmonie même des souveraines tristesses, et l'austérité des grandes cérémonies chrétiennes qui accompagnent la mort. Seules les chappes magnifiques, ruisselantes d'or, des officiants, et l'armure damasquinée, funèbre parure de celui qui va retourner en poussière, rompent, en l'accentuant encore, le lugubre accord de ces noirs, de ces bruns et de ces blancs. Mais au-dessus c'est la lumière et la délicatesse rêvées. Ce séjour d'élus, que le prêtre au grand surplis blanc évoquait pour adoucir les regrets des assistants, apparaît en même temps. Le Christ, la Vierge, les saints, les élus, les anges, planent dans les nuées, au milieu d'une atmosphère radieuse, diaphane, où se jouent les tons les plus frais et les plus subtils, ce qui prouve en passant combien peu le Greco s'asservissait à un système uniforme de coloration ; la facture exaltée et joyeuse de toute cette partie céleste, le soin exquis avec lequel sont traités les quelques morceaux de nu, la nouveauté et l'élan des attitudes, forment un contraste extraordinaire entre cette mort tangible et cette résurrection annoncée, entre la douleur terrestre et l'allégresse supérieure. Et il n'y a point de ruse, dans cette peinture, point de surprise de coupe, mais rien qu'un savoir tellement attentif dans chaque morceau qu'il est impossible de prendre pour de la gêne ou de la gaucherie une aussi déconcertante simplicité de composition : des personnages juxtaposés, et deux zones superposées.

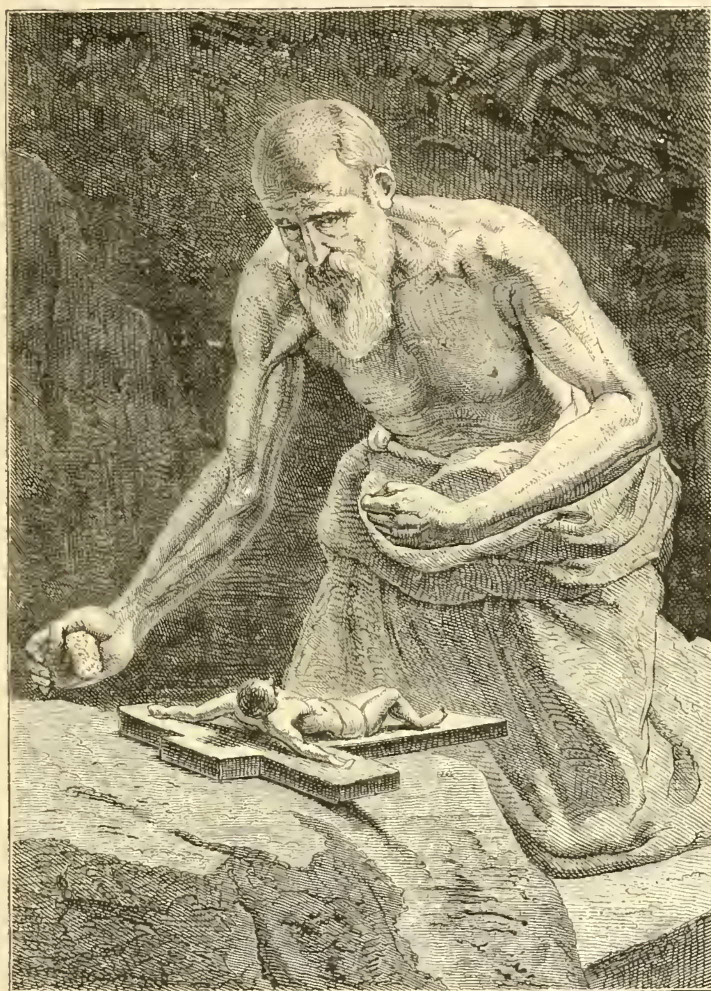
Que si de l'ensemble on passe aux détails, on n'a pas moins de sujets d'admirer : les mains dans les tableaux du Greco sont toujours d'une beauté saisissante ; maigres, actives, éloquentes, elles sont aussi belles et expressives que les visages dont elles complètent la signification et le caractère. Le peintre en a laissé voir quelques-unes seulement dans ce vaste tableau, mais comme elles montrent bien ce qu'elles veulent montrer ! Comme elles se lamentent et désignent, en même temps qu'elles correspondent à la douleur des assistants, l'inanité de ce misérable rien qu'est l'homme et qui emporte de si profonds regrets! Les visages sont tous admirables en tant que portraits et en dehors même de ce que la composition a de frappant. Quant à l'exécution de toute l'œuvre, elle est d'une finesse et d'un soin, mais d'une force aussi, dont la gravure ne donne pas la plus faible idée. On ne peut se lasser d'interroger, dans le silence de cette petite église, la qualité de cette matière qui est à la fois d'une frugalité et d'une richesse extrêmes ; frugale par ses éléments qui ne sont guère que du noir, du blanc, du jaune et du brun, mais riche par la façon dont elle est conduite, comme un émail, avec des solidités et des transparences inatten-

dues, détail des chasubles, matité des draps noirs ou bruns, légèreté des dentelles et des linons. Rien de cela qui ne soit d'un grand peintre. Est-il donc destiné à demeurer connu seulement de quelques délicats, et doit-il rester toujours dédaigné dans les catalogues et dans l'enseignement?

De même, au lieu de quelques peintures mauvaises ou secondaires que l'on signale aux visiteurs non avertis, le *Martyre de saint Maurice*, cette perle de l'Escorial, ne devrait-il pas être montré avec orgueil, comme un des plus beaux tableaux du monde? La fierté et le courage si chevaleresquement rendus par le Greco dans ces grandes figures de héros avec leurs armures, leurs jambes nues, leurs grands manteaux verts, bleus ou jaunes, toute cette foule armée, ces étendards rouges et bleus claquant au vent parmi les lances, ce page vêtu de vert et portant le casque du saint guerrier qui va marcher résolument au martyre, la simplicité de la composition si riche et altière qu'elle soit, et pour laquelle le Greco a accepté la convention toujours saisissante des primitifs, les différents épisodes de la scène réunis sur une même toile à des perspectives différentes, la marche au supplice au premier plan, et le supplice lui-même vu au loin; enfin jeté par-dessus tout ce spectacle de guerre, de gloire et de tuerie le prodigieux groupe de cinq anges apparaissant dans les nuées, et composé avec un élan, une exaltation et une grâce inouïes, anges aux grandes ailes déployées, et jouant des instruments ou chantant avec un livre ouvert, anges fondant du haut du ciel dans un vol d'aigles et apportant des couronnes et des palmes.

Telles sont les notes dominantes de ce tableau admirable d'élan autant que d'exécution, et dont l'exaltation de l'imagination, la noblesse de la pensée, ne le cèdent pas à la perfection de la matière et au jet du dessin. Telle est cette œuvre qui commença de faire passer le Greco pour fou, et si bien fou, que la légende s'en est conservée jusqu'à ce jour. Nous nous souvenons que, visitant l'*Hospital de Afueras*, la digne religieuse qui avait bien voulu nous accompagner dans la chapelle, à ce moment fermée, nous dit en nous montrant les peintures de Greco, avec un geste de sincère pitié, et comme pour excuser l'artiste : « Le pauvre homme avait déjà la tête bien malade à ce moment-là. » Or il s'agissait du beau tableau d'autel de 1609, dont nous avons parlé tout à l'heure: un magnifique *Baptême du Christ*, avec deux figures nues d'une grande puissance, celle du Christ et celle de saint Jean, et au-dessus un majestueux Père Éternel vêtu de blanc, entouré, dans les nuées, de volées d'anges aux tuniques éclatantes. Dans la même chapelle nous avons noté au-dessus de divers autels, un beau tableau d'une *Sainte Famille*, la Vierge allaitant l'Enfant et vêtue de rouge et de bleu, entre sainte Anne vêtue de rouge vif et saint Joseph d'un jaune bouton d'or; puis un *Saint François* à genoux devant le Christ; un très beau *Portrait du cardinal Tavera*, la main sur un livre que supporte une table dont

le tapis vert forme avec le costume rouge une opposition des plus hardies et des plus franches ; un *Saint Pierre* non moins hardiment vêtu d'une tunique jaune vif et d'un manteau bleu clair. Ce sont ces francs et simples rapprochements que le timide et dépourvu de génie Pacheco avait sans doute en vue lorsqu'il parlait



LUIS TRISTAN. — SAINT JÉROME.

du plaisir que le Greco avait à « désunir les tons », alors que le peintre prouvait simplement un œil subtil, une vision fraîche, en dehors des conventions de son temps et en rapport aussi bien avec la sincérité hardie des primitifs qu'avec la tolérance intelligente de l'art moderne, pour lesquelles il n'y eut et il n'y a point de tons allant mal ensemble, mais seulement de mauvaises manières d'en présenter ou d'en ménager le rapprochement.

Hélas ! à part les peintures de Santo Tome et de la cathédrale de Tolède, de

l'Escorial et du Musée du Prado, il est maintes œuvres de premier ordre réparties dans des églises peu connues, et dans des couvents, à Tolède, dont l'Espagne paraît ne faire aucun cas. Les couvents ne sont plus sous la surveillance de cet archevêque avisé qui osait commander le *Comte d'Orgaz* sans se soucier de paraître n'avoir pas le même goût en peinture que le roi. Il y a d'autres préoccupations, et l'art de Greco paraîtrait plutôt un peu diabolique à l'Espagne artistiquement déchue. Ainsi des peintures superbes de couleur et de mouvement, et qui sont l'œuvre du plus aisé et du plus fougueux artiste que l'on puisse imaginer, vont se perdant, ternies par les fumées de cierges et d'encens, gondolées, se détachant de la muraille, et qu'un nettoyage judicieux pourrait faire redevenir brillantes et durables. Et même ne devraient-elles pas être transportées dans quelque musée spécial, ou à Madrid, au lieu de demeurer dans ces églises à des hauteurs où on ne les voit que mal, cachées encore par des décorations suffisantes pour les fidèles, mais fâcheuses pour les artistes ? Peut-être l'Espagne s'en avisera-t-elle lorsqu'il sera trop tard.

Les peintures de l'autel de San Domingo l'Antiguo ne sont point en aussi bon état de conservation ou d'entretien que celle de Santo Tomé. Toutefois elles sont encore intactes et parfaitement belles. La turbulence superbe qui règne dans la composition, dans le mouvement des figures, réduit à néant toutes les fables relatives à la « folie » qui se serait emparée de Greco dans la dernière partie de sa carrière, puisque de toutes les œuvres de Greco c'est bien une des plus folles si l'on se place au point de vue des sages comme Pacheco et Sa Majesté Philippe II. Le tableau principal représente l'*Ascension*. Le Christ s'élève dans la partie supérieure du tableau où résonnent une grande draperie rouge et une éclatante banderole blanche. Les soldats, dans la partie basse du tableau, sont renversés dans des attitudes d'effroi, ou les mains levées, ou vus dans d'audacieux raccourcis, et dans l'angle gauche du tableau est la belle figure d'un prêtre vêtu de blanc. De chaque côté du maître autel sont deux imposantes figures : un *Saint-Jean-Baptiste* nu, avec une draperie brune, et un *Saint Jérôme* vêtu de rouge et de bleu, lisant, la main sur sa barbe. Un autre autel de la même église est orné d'une *Adoration des Bergers* non moins belle, avec la Vierge et le *Niño*, entourés et surmontés de vols d'anges, tandis qu'à gauche les bergers sont en contemplation, et que dans le bas se tiennent un saint Joseph vigoureux et grisonnant et un donateur vêtu de noir; c'est une très belle œuvre du Greco.

A San Vicente, toujours à Tolède, sont encore des œuvres importantes : une grandiose *Assomption*: la Vierge en bleu avec le corsage rouge soutenue par des anges et des chérubins aux ailes éployées, un ange rouge, un ange jaune avec des pieds d'un modelé infiniment délicat et d'un dessin supérieurement gracieux; dans la partie supérieure des anges joueurs de violes et le Saint-Esprit rayon-

nant au-dessus de la Vierge ; en bas, un paysage étonnant ; car il y a chez Greco parfois des échappées de paysage où il apporte sa même originalité, sa même mordante couleur ; pays montueux, arraché, gris bleuâtre, noirâtre, avec des édifices menaçants, toute une rapide et lointaine apparition d'une terre de misère, tandis que le tableau est tout de clarté et d'allégresse. De chaque côté de cet autel sont : 1° un *Saint Basile* en archevêque, répétition de celui du musée de Madrid ; 2° un saint Pierre en tunique jaune, la main maigre appuyée sur la poitrine, et avec les pieds vus dans un raccourci des plus vigoureux.

Bien d'autres peintures de Greco pourraient être retrouvées, avec des recherches un peu patientes, d'autres connues seraient à cataloguer et à décrire



RIBERA. — UN ARTISTE.

dans un travail plus complet que cette esquisse que nous avons seulement voulu jeter comme un cri d'avertissement et d'admiration.

Dans la salle Capitulaire de l'Escorial, il y a un petit *Jugement dernier*, très beau, avec un grand nombre de personnages ; dans d'autres parties du palais, un *Saint François en extase*, une répétition du *Saint Pierre* de San Vicente et de l'*Évêque* de San Vicente et de Madrid.

A la cathédrale de Tolède, il y a entre autres morceaux du Greco une petite réplique (?), ou l'esquisse originale (?) des deux moines donnés par M. Duret au Louvre ; c'est à ce titre que nous la signalons. Au musée provincial de Tolède, deux ou trois portraits d'hommes d'une expression saisissante.

A Paris, dans diverses collections particulières, on rencontre, mais bien rarement, de beaux morceaux du Greco. Un des plus beaux est *le Roi et son*

Page, chez M. Manzi, peinture d'une noblesse et d'une richesse surprenantes, d'une grandeur de style à laquelle le rendu attentif des accessoires ne vient que donner une précieuse qualité; chez M. R. Madrazzo, le peintre, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, très caractéristique; chez M. Rouart, un *Moine* et un *Portrait* d'homme avec un manteau bleu, plus un terrible portrait d'inquisiteur, maigre, implacable, effrayant; chez M. le comte Doria, un *Moine* en extase; chez M. Detti, une composition avec un grand nombre de figures, etc., etc. Au musée de Lyon, un très intéressant petit tableau avec de nombreux personnages et qui n'est autre que la réplique ou l'esquisse, en largeur, du *Partage de la Tunique* de Tolède, qui est en hauteur. A la *National Gallery*, il n'y a qu'une petite figure de cardinal à longue barbe grise, mais un bon petit morceau.

Enfin, pour borner cette énumération encore bien incomplète, le Musée de Madrid est riche surtout en portraits, outre cinq belles toiles religieuses : *le Christ mort entre les bras de Dieu le Père*, une *Sainte Famille*, une *Annonciation*, un *Baptême du Christ*, et une *Crucifixion*. Nous n'avons plus la place pour analyser ces tableaux, qui ne nous fourniraient d'ailleurs que les mêmes remarques; mais les portraits à eux seuls vaudraient une étude spécialement approfondie. Le Greco est un portraitiste à part; il ne recherche ni la richesse ni l'ampleur; il se contente d'un format modeste la plupart du temps, peignant un bout de buste vêtu de noir, avec la collerette blanche, et concentrant tout l'intérêt dans la tête qui dit une observation profonde, acharnée, un métier serré, presque pénible, et malgré cela l'œuvre ayant une intensité d'expression et de vie toute particulière. Têtes sévères et pensives de médecins, de savants, la main sur un livre ouvert, de gens de qualité, de capitaines aujourd'hui inconnus, mais peu importe, puisqu'ils vivent, tel cet admirable *Portrait d'homme*, une main à la poitrine, l'autre sur la poignée d'or ciselé de son épée, simplicité et force de présentation, quelque chose de différent de Titien, mais peut être aussi grand.

Le Greco mourut en 1625, laissant « pour toute fortune deux cents tableaux ébauchés », dit un biographe sans bienveillance. Il y avait sans doute parmi ces soi-disant ébauches, quantité de choses où le peintre passionné et solitaire avait mis toute sa pensée, qu'il avait reprises et refaites avec cette inquiétude de mieux qui le tourmenta au point de ne pas vouloir *vendre* sa peinture, mais seulement la laisser en gage en se réservant de la reprendre chez les amateurs le jour où il lui prendrait fantaisie de la redemander en remboursant les sommes touchées. Il avait eu des élèves, dont aucun, sauf son fils Manuel qui ne fit que quelques répliques et copies de ses œuvres, ne l'imita; on dirait qu'il le leur avait défendu. Mais son influence, pour n'avoir pas été d'enseignement direct, n'en fut pas moins considérable, et le rôle qu'il a joué dans l'école est de premier ordre. Au point de vue du sentiment, il continuait Moralès et Joanès, reprenait l'art où

ils l'avaient laissé, comme eux profondément troublé par les côtés dramatiques, par le mysticisme exalté et brûlant, qui deviennent dans ce sombre pays et dans cette société triste, la forme la plus saisissante de la religion. Au point de vue du peintre, matériellement, voyant la nature et la race comme ils les avaient



RIBERA. — SAINT JÉROME.

entrevues, mais osant plus que Joanès les dégager de souvenirs étrangers qui devaient pourtant être chez lui plus envahissants, puisqu'ils avaient fait le fond même de son éducation. Enfin, par ses grandes simplifications de palette qui n'ont point été une manière spéciale à la seconde partie de sa vie, puisqu'il y revenait et les abandonnait suivant l'occasion, il a comme déterminé le diapason

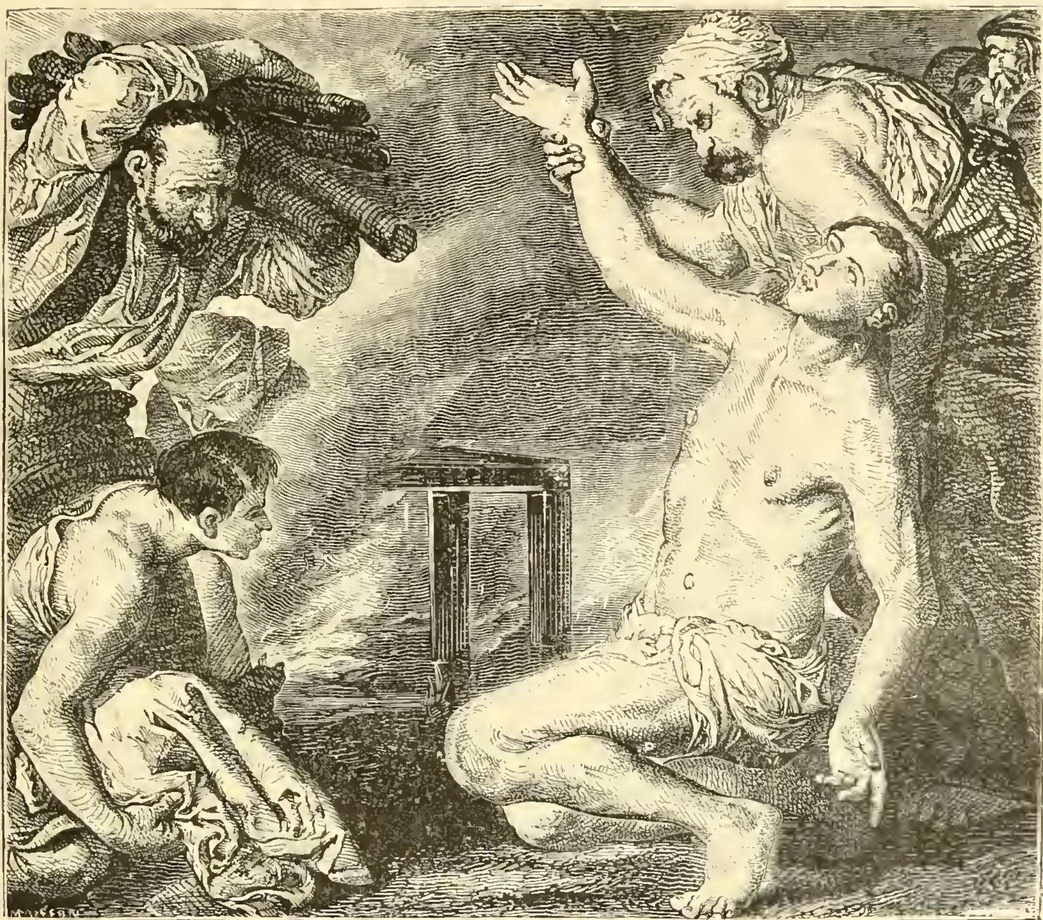
de la peinture espagnole dans ce qui était désormais la grande époque. La riche pauvreté de Greco, en tant que coloriste, la démonstration de la puissance à laquelle on pouvait atteindre avec du brun, du blanc et du noir, et de l'affinité des harmonies ainsi obtenues avec le génie même de la race, ont rendu de décisifs services à quelques-uns des plus illustres successeurs du maître. Velazquez lui-même profitera de ces hardiesses, et le gris si infiniment délicat et aisé des *Menines*, sera peut-être l'aboutissement, la forme raffinée, du noir et du gris âpre de Théotocopuli. Quoi qu'il en soit, et en dehors même de l'importance de son action, le Greco a été un grand artiste, et il est temps de le faire sortir de la catégorie des peintres simplement curieux ou bizarres, pour le mettre au premier rang, auquel il a droit.

Nous avons dit qu'il fit quelques élèves. Parmi ceux dont le nom doit être surtout retenu sont Pedro Orrente (1570-1644) et Luis Tristan (1586-1640). Le premier toutefois n'a pas manifesté une personnalité bien tranchée, ayant été moins influencé par Greco que par le Bassan. Quant à Luis Tristan, c'est au contraire un remarquable peintre et qui a produit sur Velazquez une grande impression, ce qui fournit encore un lien de plus entre celui-ci et le Greco. Le retable de l'église de Yepès, le *Saint Jérôme* de l'Académie de San Fernando, le portrait de gentilhomme du musée de Madrid font comprendre par leur belle tenue, par leur sévérité, tout ce qu'ils pouvaient avoir reçu de Théotocopuli et transmettre à Velazquez. Dès ce moment, et grâce à celui qui avait peint le *Comte d'Orgaz*, ainsi qu'à des élèves tels que Tristan, l'école espagnole n'a plus à chercher sa voie, elle est affranchie, et des peintres même de second ordre ou dont il ne reste plus que des morceaux insuffisants pour reconstituer leur véritable physionomie, n'ont plus rien de commun avec les compromis et les tâtonnements italiens. Les élèves de Caxès, de Carducho, poussent plus loin que leurs maîtres le sentiment de la race et du climat. D'autres maîtres, comme Pedro de las Cuevas (1568-1635), de qui il ne subsiste pas une œuvre, forment de remarquables élèves comme Carreno de Miranda, dont il sera reparlé, ou comme cet Antonio Pereda (1599-1669) représenté au moins par deux œuvres des plus remarquables : *le Songe de la Vie*, de l'Académie San Fernando, et le *Saint Jérôme* du musée du Prado, deux peintures vigoureuses, l'une allégorique, la seconde réaliste, et contrastée de facture comme un Ribera.

Le nom qui vient d'être rappelé se serait imposé de toute façon à cet endroit de notre étude sans autre transition, car c'est la chronologie non moins que le développement logique de l'école elle-même qui attire l'attention sur Ribera après que l'on a cherché à connaître Greco. C'est une nature également saisissante, quoique moins puissante peut-être au fond, malgré les apparences, et d'une originalité moins nerveuse, mais au demeurant un très grand peintre, à juste titre un des plus célèbres de l'école. Par un contraste assez curieux, alors que

Greco, arrivant de l'étranger, vient révéler à l'Espagne sa propre conscience, son intime génie, Ribera quitte l'Espagne et va porter en Italie les qualités, les allures, la pure physionomie de sa race. Mais dans un cas comme dans l'autre, c'est toujours de l'Espagne, et que ce soit par greffe ou par bouture, la plante arrive à sa perfection et donne sa fleur.

Il faut, sans le laisser de côté, du moins attribuer beaucoup moins d'impor-



RIBERA. — MARTYRE DE SAINT LAURENT.

tance qu'on ne le faisait naguère, au caractère romanesque de la vie de Ribera. Cela n'a qu'un intérêt secondaire, et il y a eu des peintres célèbres par des aventures de brigands ou des scènes d'opéra-comique, qui sont maintenant appréciés pour ce qu'ils furent : de médiocres artistes et de mauvais peintres. La vie de Ribera s'est trouvée assez mouvementée ; cela n'ajoute rien à son œuvre, qui présente des qualités de premier ordre, des aspects parfois un peu superficiels, et des beautés d'exécution qui feront toujours l'admiration des hommes du métier.

On peut donc se débarrasser rapidement des épisodes de la vie. Ribera naît en 1588 à San Felipe de Jativa dans l'église de Valence. Envoyé à Valence par ses parents, il entre à l'atelier de Francesco Ribalta, puis, tout jeune encore, poussé par son esprit d'aventure, il se rend, sans grandes ressources, en Italie où pendant plusieurs années il vit misérablement, mais en toute fierté, indépendance d'esprit et acharné labeur. Deux maîtres agissent profondément sur lui : le Caravage et le Corrège, et deux maîtres en vérité bien différents, l'un rude et accentué à l'extrême, l'autre suave, riche et moelleux, mais tous deux admirables en l'art du modelé, et c'est là ce qui attire l'Espagnol, qui cherchera dans certaines de ses œuvres à allier la vigueur de l'un avec les séductions de l'autre, ou bien, tout en conservant sa personnelle allure, ira tantôt à l'une ou à l'autre de ces extrémités.

Ribera ne pouvant réussir à sortir de misère à Rome, part pour Naples où il trouve la fortune et le succès. Il épouse la fille d'un riche marchand de tableaux, Leonora Cortese, et obtient la protection de Don Pedro Giron, duc d'Ossuna, vice-roi de Naples représentant le roi d'Espagne. Ce grand seigneur attache l'artiste, son compatriote, à sa personne ; il l'emploie même, dit-on, à des missions auprès du souverain, et si, en réalité Ribera n'a pas eu ce rôle d'ambassadeur que remplit Rubens, du moins le train de vie qu'il mène est tout à fait princier. Alors recommencent les légendes les plus mouvementées. On rend l'Espagnolet, le *Spagnoletto*, responsable des mœurs assez peu confraternelles qui règnent à ce moment dans Naples, où les peintres manient aussi volontiers le stylet contre leurs rivaux que le pinceau. Tout cela, est bien entendu, de la fantaisie ; ce peintre riche, honoré, en puissante situation et ayant recours aux spadassins pour se débarrasser de concurrents tels que le Dominiquin et le Guide. Puis la fin même de Ribera, un peu mystérieuse : l'enlèvement de sa fille, en 1648, par don Juan d'Autriche, bâtard de Philippe IV, puis à la suite de ce violent chagrin, le peintre disparaissant un jour, sans que l'on sache ce qu'il était devenu, disent les uns, mourant à Naples toujours riche et honoré, disent d'autres biographes.

Tout cela évidemment contribuait à donner à Ribera, dans les histoires anecdotiques, une physionomie originale, mais cette originalité nous la trouvons suffisamment dans son œuvre, pour ne pas nous attarder à discuter le pour et le contre de toutes ces grosses aventures, de ces légendes comme il s'en forme inévitablement autour des hommes qui parviennent à de hautes situations.

Or, l'originalité de Ribera, en tant que peintre, tient à diverses causes. La première, qui frappe le plus immédiatement, c'est l'apparence vigoureuse, contrastée de sa manière. Il a une prédilection presque exclusive pour les violentes oppositions de lumière et d'ombre, pour les personnages qui semblent émerger brusquement des ténèbres, et parmi ces personnages il choisit encore

les plus abrupts, les plus rugueux, vieillards grisonnants et farouches, apôtres à mines peu rassurantes, vieux anachorètes crevassés et ridés comme de vieux



RIBERA. — MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY.

rocs ; et il se complaît encore à faire servir ces modèles à des spectacles féroces, à en faire des saint Laurent qu'on grille, des saint Pierre que l'on crucifie la tête

en bas, des saint Barthélemy qu'on écorche tout vifs, ou bien des saint Jérôme en tête-à-tête avec leurs livres, ou se meurtrissant avec rage. Sans doute aussi, et nous ne ferons pas faute de le dire tout à l'heure, lorsqu'il se donne au milieu de toutes ces tueries et de toutes ces mortifications, l'intermède de quelque douceur, ce sont des Vierges et des saintes fort belles et peintes dans une manière lumineuse tout en demeurant fort robuste, des saint Sébastien jeunes et touchants sous les flèches qui trouent leur poitrine de marbre, des saint Jean-Baptiste enfant qui sont de beaux gamins de Naples suffisamment débarbouillés.

D'une façon générale, cette violence préférée, cette outrance habituelle, cette perpétuelle tension vers l'énergie, si elles saisissent le passant, le frappent un peu à la manière d'un coup de poing, et plaisent aux gens ou très naïfs ou très blasés pour qui il n'est pas de sensation trop appuyée, ne sont pas sans laisser sur de certaines réserves ceux qui ne prennent pas forcément les cris pour la marque de la sincérité. Il faut donc avouer qu'à une première visite au musée du Prado, où l'on peut le mieux comparer de plain-pied et presque sans bouger de place, Ribera, Velazquez, Murillo et Goya, l'impression n'est pas tout d'abord en faveur du premier. Il souffre visiblement du voisinage de l'élégance suprême de Velazquez, ou de la nerveuse distinction, du tourment si vrai du Greco. Toutes ces rudes apparitions, ces dépenses de forces continuelles produisent plutôt une fatigue qu'une émotion vraie, et ce drame semble bien ce qu'il est au fond, un peu superficiel.

Il faut y regarder de plus près, étudier chaque morceau isolément pour se convaincre que l'on a pourtant affaire à un grand peintre. Alors le sujet, tout en demeurant théâtral disparaît un peu derrière l'exécution de chaque morceau isolé qui est de premier ordre. Ce n'est pas à dire que les tableaux de Ribera ne soient pas parfaitement composés, mais une seule figure chez lui n'a pas moins d'intérêt que toute une scène. Ribera, et c'est cela qui fait sa situation particulière, est un énergique qu'il faut regarder à la loupe, à l'encontre de la plupart de ceux qui procèdent par les grands contrastes et les silhouettes brutales. Aussi, à cette étude attentive, et lors d'une seconde visite au musée de Madrid, Ribera gagne-t-il considérablement, tandis que Murillo, par exemple, et plus encore Goya, vous réservent moins de plaisir, mais que Velazquez et le Greco demeurent à des hauteurs supérieures. On peut alors prendre un grand plaisir à examiner très attentivement chacun de ses nombreux tableaux ; on y trouve une diversité de richesse, de la finesse et du soin parfait dans la grande dépense d'énergie. Les contrastes d'ombre et de lumière ne sont pas grossiers et hasardeux ; ils sont au contraire ménagés avec beaucoup de savoir et d'attention, on pourrait même dire de délicatesse, car ces ombres sont transparentes malgré leur affirmation si accusée à distance, et l'on perçoit très nettement tout ce qui se meut dans l'obscurité même.

Le dessin est en outre beau et scrupuleux, et cela sans parler du détail poussé presque à l'excès, gerçures de la peau, rides et verrues, cicatrices ou plaies, mais bien de l'ensemble, dont le modelé est toujours surprenant. La forme n'est pas sans grandeur, encore que Ribera ait moins le sens du style que de la réalité. Enfin la couleur est vraiment magnifique ; elle va de pair avec la matière elle-même, dont elle est d'ailleurs le complément et le signe sensible. Pour toutes ces raisons, Ribera est certainement un grand peintre, mais il serait plus hasardeux de dire qu'il est un grand artiste.

Le catalogue abrégé du musée du Prado contient cette notice brève et assez piquante, après les dates de la naissance et de la mort : « *José o Jusepe de Ribera. Gran pintor naturalista, cuyas producciones emulan con las de Velazquez, Rembrandt y el Caravaggio.* » C'est bien la plus curieuse confusion que l'on puisse faire sur des extériorités. Velazquez peut être mis à part tout d'abord. Le fait d'avoir peint parfois des nains, des stropiats et des déguenillés, ne le mettrait pas de pair avec Ribera, puisque l'ensemble des deux œuvres est aussi différent de sujets que de facture. Mais Rembrandt et Ribera n'ont absolument rien de commun si l'on va au fond des choses et si l'on écarte ces deux traits qui paraissent communs et sont d'ailleurs absolument secondaires : le goût d'un certain pittoresque et l'accentuation du clair-obscur. Il suffit de rappeler comment nous avons vu que chez Rembrandt le pittoresque n'est que l'accessoire, et même souvent l'occasionnel, tandis que chez Ribera, il est le principal du sujet, et un élément constant. De même la façon de modeler, quoique par opposition, est tellement différente chez les deux peintres qu'il est inutile d'entrer dans une analyse technique qui serait d'ailleurs fort intéressante. Il reste donc deux natures d'artistes encore plus opposées : un penseur et un idéaliste extraordinaire, et un réaliste savant, un grand créateur, et un copiste de premier ordre.

Reste donc le Caravage. Ici la comparaison est au contraire tout à fait à propos. Le Caravage a été le vrai maître de l'Espagnolet. Peut-être pas le maître immédiat, effectif du jeune peintre espagnol, car il mourut en 1609 et Ribera n'a pas pu être longtemps son élève, mais l'homme qui, à son arrivée en Italie, l'a le plus vivement frappé, s'est emparé de lui puissamment et à jamais. Nous avons au Louvre même les éléments de la plus intéressante comparaison. La *Mort de la Vierge* de Michel Angiolo Amerighi n'est pas loin du *Christ au tombeau* de Ribera.

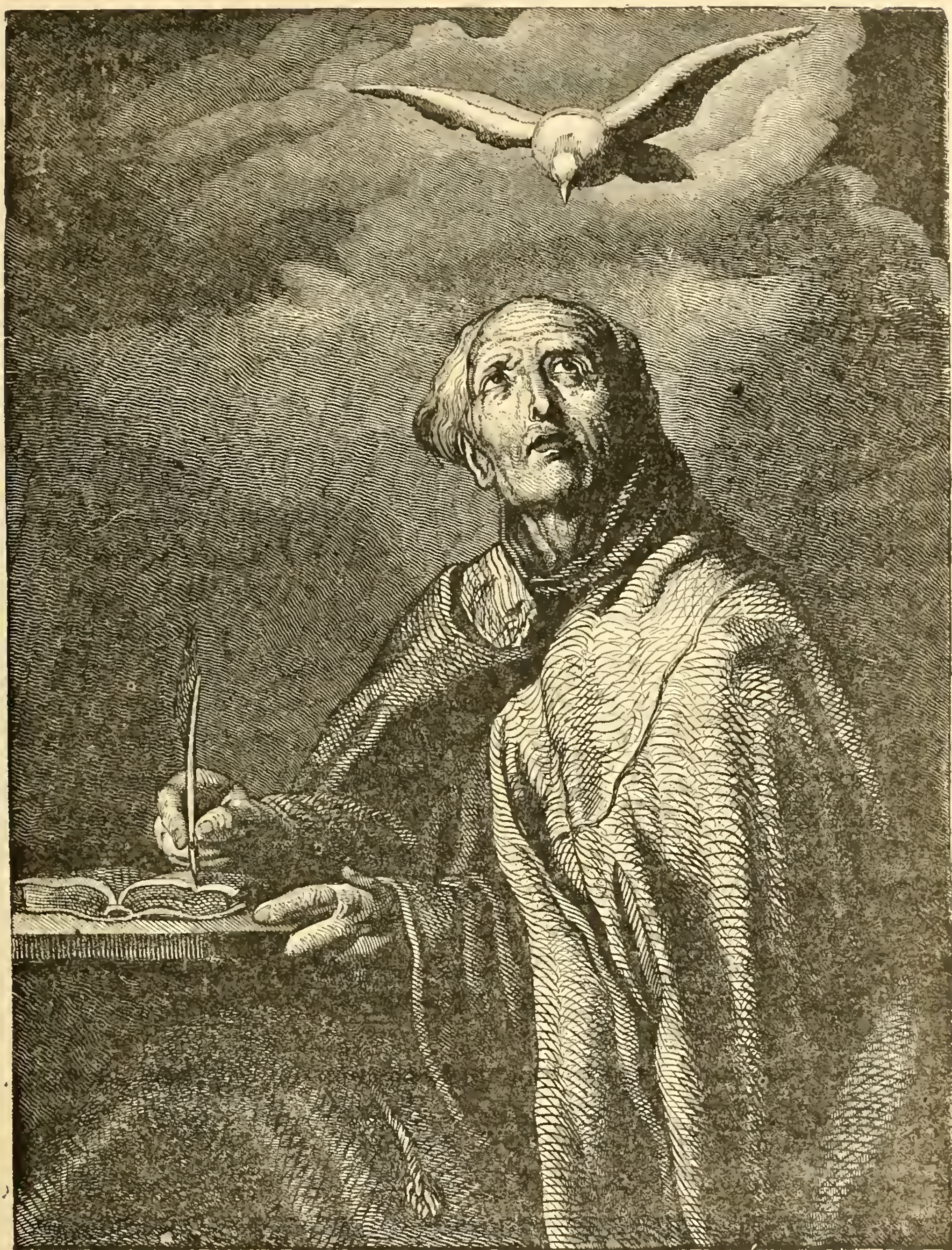
Il importe de dire que ce *Christ au tombeau* est peut-être une des œuvres les plus parfaites de Ribera, car les musées d'Espagne en offrent de plus importantes mais non de meilleures, et, d'une façon générale, au sens matériel du mot, un des plus beaux morceaux de peinture de toutes les écoles. Les physionomies fortement étudiées, l'harmonie dramatique de l'ensemble, et cette fois convenant excellemment au sujet, la composition très forte et très simple, enfin le modelé

vraiment admirable du cadavre, tout cela contribue à rendre saisissant ce beau tableau dans lequel on ne saurait relever aucune défaillance. Or, le très important tableau de la *Mort de la Vierge*, qui est aussi un des morceaux capitaux du Caravage et d'une rare énergie, permet d'apprécier tout ce que Ribera a su emprunter au grand naturaliste de l'école romaine tout en conservant sa propre personnalité et l'accent même de sa race. Il demeure encore plus âpre et plus rocailleux et il peut être signalé entre les deux tableaux, malgré l'extrême énergie de celui du maître italien, la même différence d'accent qu'entre les idiomes eux-mêmes d'Italie et d'Espagne, le second étant sensiblement plus âpre et plus sévère.

L'*Adoration des Bergers* est au contraire un des meilleurs spécimens de Ribera dans sa manière claire et relativement tendre. La Vierge frêle, brune, très douce et très modeste, a un accent très à part dans l'œuvre. L'Enfant Jésus, le chevreau apporté par les bergers, les vêtements humbles de ces braves gens si humbles, robustes et cordiaux, l'amusante figure de celui qui salue d'un geste vrai, sont des choses merveilleusement peintes, fortes dans l'ensemble, soignées et grasses dans l'exécution du détail, et quant au sentiment même du tableau il se dégage plus pur, plus idéalisé que dans beaucoup de compositions plus violentes ou plus forcées.

D'ailleurs si ce sentiment idéal était loin du style même de Ribera, cela ne veut pas dire que ses sujets et la façon dont il les traite, ne soient pas propres à exciter dans l'esprit du spectateur des pensers austères et de grands élans de piété. Au contraire les idées de détachement, de mépris pour la loque terrestre, doivent provenir forcément du spectacle de ces êtres pauvres, de ces corps flétris ou macérés, et l'on peut sans peine songer à la récompense céleste bien due à des martyrs aussi savamment et consciencieusement tracassés, à des ermites qui se sont aussi vaillamment desséchés dans la prière et le jeûne. Aussi l'on s'explique le grand succès que remportèrent en Espagne les œuvres de Ribera et l'influence qu'elles exercèrent, bien qu'il n'eût pas cherché à revoir son pays. Elles étaient plus accessibles au vulgaire que celles du Greco, et convenaient d'autre part au tempérament de la race et à la façon en même temps aristocratique et familière qu'elle apporte dans la pratique de la religion. Le culte est vraiment populaire et princier à la fois, Jésus apparaît comme un souverain maître aux humbles, mais sous leurs propres apparences, et aux grands il demeure auguste tout en étant semblable aux humbles. Le pauvre, le loqueteux, l'être laid physiquement, n'a jamais été un objet de répulsion dans ce pays où de suprêmes fiertés se promènent en haillons. Mais il fallait encore, en art, aborder cela franchement, dégager le drame du côté d'apparat et d'académie dans lequel l'auraient confiné les théoriciens du genre de Pacheco, et c'est ce que fit Ribera avec la plus entière franchise, donnant à la peinture religieuse sa forme absolument

populaire; son absolu réalisme, sans la moindre arrière-pensée de style ni



ZURBARAN. — SAINT PIERRE D'ALCANTARA.

d'idéal, allant au-devant, pour le compléter, de l'idéalisme naïf et grossier de la foule. Le saint ou le martyr de Ribera, c'est, dans toute la gloire de sa crasse, de

ses rides et de ses loques, le « mendiant puissant au ciel », dont parle le poète, et peut-être dans ce Paradis, le superbe *Pied bot* de la salle La Caze sera-t-il un chérubin. La conception n'est pas subtile, mais elle est humaine; Ribera n'est point un créateur, mais le style est une chose moins accessible aux foules que la réalité.

Ce n'est point seulement au point de vue populaire que Ribera a fortement marqué son passage, mais au point de vue de l'évolution de l'école. Il fut l'intermédiaire entre le Caravage et l'Espagne, c'est-à-dire entre un maître et un pays qui avaient tout pour s'entendre. Moins élevée de beaucoup que l'action florentine, moins riche et moins féerique que l'action vénitienne, l'action du réalisme romain était plus immédiate, plus complète sur le génie espagnol. Aussi, avec les tempéraments les plus divers, mais avec une communauté de race, des artistes tels que Zurbaran, Velazquez, Murillo et Alonso Cano furent-ils vivement impressionnés soit par le Caravage directement, soit par ce qu'ils en sentirent à travers Ribera.

Une énumération des œuvres du Spagnoletto n'ajouterait pas grand'chose à ce que nous venons d'essayer de démêler en lui. La plupart des grands musées possèdent de lui des choses significatives, tant fut grande sa production et général son succès, depuis le Louvre, jusqu'à Dresde entre autres qui possède un des chefs-d'œuvre de sa manière que, faute de mieux, on peut appeler corrégienne : la *Sainte Agnès* dans sa prison, à moins qu'on ne préfère selon d'autres opinions l'appeler *Marie Madeleine* ou encore *Sainte Marie l'Égyptienne*, et un des très beaux de sa manière énergique et riche, un *Martyre de saint Laurent*. C'est au musée de Madrid qu'il est le plus abondamment représenté, car il n'y a pas là moins de cinquante huit tableaux la plupart de premier ordre ou tout au moins de superbes morceaux. On peut du moins citer entre autres le magnifique *Martyre de saint Barthélemy* (n° 989), la *Trinité*; le ravissant *Saint Jean-Baptiste au désert* (n° 999), le plus corrégien de tous ses tableaux ; le *Rêve de Jacob*, tableau d'une allure saisissante, et qui est tout simplement la représentation d'un vagabond vêtu de noir, couché sur une route grise, sous un ciel d'un bleu morne ; enfin parmi les figures isolées, comme curiosités, les deux énormes morceaux *Ixion* et *Prométhée*, représentations colossales, et comme belle peinture, le *Saint Roch*, et le *Saint Pierre* (n° 975) avec sa magnifique draperie d'un jaune safrané.

Zurbaran, disions-nous à l'instant, avait été vivement saisi par les œuvres de Ribera. Si nous avions conservé au Louvre l'ancien musée espagnol dont la dispersion se fera toujours cruellement sentir, on pourrait s'en rendre compte avec le *Moine en prières* que possède maintenant la *National Gallery*, mieux encore qu'avec les deux tableaux, fort beaux d'ailleurs, qui heureusement nous restent : le *Saint Bonaventure présidant un concile* et les *Funérailles de saint Bona-*



ZURBARAN. — LE MOINE EN PRIÈRES.

venture. Ce terrible moine, embusqué dans l'ombre et dans ses oraisons comme un mystique bandit, est une des plus saisissantes incarnations de cet art où la piété, pourtant d'humilité et d'espoir, revêt des formes si farouches, et cette figure de Zurbaran est l'équivalent en peinture du *Saint François* sculpté par Alonso Cano ; son violent contraste d'obscurité et de lumière est évidemment un hommage, volontaire ou non, aux procédés de Ribera. Zurbaran pourtant n'était pas allé en Italie, mais il avait reçu l'enseignement d'un maître imbu des méthodes vénitiennes, Juan de Las Roëlas, et le nom de Caravage espagnol que lui ont donné ses compatriotes ne se justifierait guère que par certains morceaux comme le *Moine*, mais qui ne donnent point la note dominante de son œuvre. Auprès du vraiment terrible Herrera il apporte un accent plus calme, plus recueilli, des ardeurs non moins profondes mais plus mesurées, et comparée à l'énergie théâtrale de l'Espagnolet, sa force se tempère d'une douceur sévillane, et comme d'une chaleur de cœur qui fait ses œuvres plus élevées et plus bienfaisantes.

Le fils des laboureurs de Fuente de Cantos (1598) a conservé quelque chose de plus candide et de plus robuste que le vrai Caravage espagnol, Ribera, de qui l'éducation avait été plus littéraire, c'est-à-dire forcément plus factice, et qui avait vagué de ville en ville, ce qui ne peut être une école de naïveté. A partir de sa vingt et unième année, Zurbaran avait fixé son séjour à Séville, où s'écoula la plus grande partie de sa carrière, et il était demeuré un homme simple, de vie recueillie et comme craintive, cloîtré laïque, ne quittant la ville que pour revoir son village, ou se terrer dans quelque recoin de l'Estramadure. C'est en 1650 seulement que, sur les instances de Velazquez, il se résigna à venir à Madrid, où il mourut en 1662, et à justifier en fait le titre de peintre du roi qu'il avait reçu depuis 1633 au moins. Sa parfaite modestie fait qu'on ignore très suffisamment sa vie, et que l'on a été obligé d'y mêler du romanesque pour satisfaire les curiosités de ceux qui voudraient à toute force que son *Moine en prières* et ses quelques sujets de supplices et de mortifications fussent la note dominante de son œuvre.

En réalité, il y a entre ce beau peintre et notre Le Sueur, qui vécut dans le même temps que lui, de grandes analogies de tempérament et d'inspiration, pourtant avec un grand goût de peinture en plus du côté de Zurbaran qui a les fortes qualités de l'école espagnole, tandis que Le Sueur a quelques-unes des insuffisances de l'école française au point de vue de la richesse de la matière. Mais ce sont deux grands et purs esprits, et si l'on peut trouver un grand intérêt au métier de Zurbaran, à ses graves harmonies, c'est surtout en esprit que comme Le Sueur il le faut bien goûter. Comme notre charmant maître si frivolement dédaigné chez nous, Zurbaran est un peintre de choses blanches, âmes blanches et frocs blancs. Oui, ce lugubre créateur du moine agenouillé, a peint souvent, et avec prédilection, de grands chartreux pensifs, graves et candides,

comme ces cinq majestueux portraits des *Pères de la Merced*, de l'Académie de San Fernando ; des scènes de cloître, comme le *Miracle de saint Hugo*, du musée de Séville, admirables de recueillement et de simplicité ; des triomphes et des exaltations d'une allégresse tranquille et digne : ou enfin d'admirables et souriantes saintes, comme cette *Sainte Casilda* du musée de Madrid, à la riche harmonie de rouge, de bleu, de violet, de vert et de drap d'or, apparition ravissante, avec cette brassée de roses en lesquelles vient de se changer, lorsque son père le roi maure la surprit sur sa route charitable, le pain qu'elle portait aux chrétiens prisonniers.

Comparez encore, par exemple, aux *Obsèques de saint Bruno* ou au *Saint Bruno enseignant la théologie*, ces deux grandioses tableaux de *Saint Bonaventure*, du Louvre, qu'il est bien inutile de vous décrire puisque vous ne pouvez et ne devez les ignorer. Vous y verrez la même grave tranquillité dans la piété et dans la mort. Zurbaran est une pure et noble figure de l'école espagnole. Il continue l'énergie de Ribera avec plus de profondeur et annonce, avec moins de laisser aller, le charme de Murillo.

CHAPITRE V

Velazquez.

Morales a créé l'austérité; Herrera, le terrible et le populaire; Greco, la sobriété de l'harmonie, ou plutôt chacun de ces grands hommes, dans la peinture espagnole a dégagé le premier l'expression la plus parfaite de chacune de ces qualités dominantes. Velazquez, profitant des conquêtes de ces illustres prédécesseurs, sera le résumé le plus exquis de toutes les aspirations de l'art et de la race, et il ajoutera, dans des œuvres éminemment aristocratiques, le prestige d'une élégance suprême et d'une inimitable aisance.

De tous les grands peintres, c'est certainement le plus simple au sens absolu du mot, en ce sens qu'il produit la plus vive impression par les moyens les moins compliqués; mais ce sont aussi les plus difficiles, et la simplicité qui résulte de leur mise en œuvre par un homme exceptionnellement doué est pleine de raffinement. Aussi Velazquez, lorsqu'on le voit pour la première fois au musée de Madrid, et c'est là seulement qu'on doit le voir si l'on veut bien le connaître, on verra pourquoi par la suite, procure-t-il, si vive qu'elle soit, une sensation toute différente que celle qu'on éprouve à rencontrer les autres maîtres. Rembrandt vous émeut et vous trouble profondément, vous épouvante parfois par la profondeur de sa pensée et par la subtilité de ses moyens; Rubens, Titien, Tintoret, Véronèse, avec les nuances de tempérament et de race, vous émerveillent par la richesse, la fougue, la grandeur; les primitifs flamands, Dürer, Holbein, sont prodigieux de netteté, d'application et de clarté; Corrège est voluptueux, et Léonard inquiétant; les maîtres hollandais ont le génie de la familiarité, et la perfection de la matière; on a pu dire, le Greco et Velazquez l'ont dit, du moins on leur attribue cette opinion, l'un que Michel-Ange, l'autre que Raphaël n'étaient pas des peintres dans un sens particulier du mot (1), mais ils n'en sont pas moins

(1) Voir plus haut le dialogue de Pacheco et de Greco. D'autre part un Vénitien du XVIe siècle, Boschini, rapporte un entretien où Velazquez aurait déclaré que Raphaël ne lui plaisait pas, mais que Titien était le véritable porte-bannière de la peinture.

des objets d'inépuisable admiration pour les hommes. Velazquez, quand on arrive au musée du Prado, produit une impression nouvelle, inattendue, qui n'est rien de tout cela ; devant les autres, on peut se formuler son étonnement, trouver à l'instant de longs commentaires, prendre des notes multiples ; ici au contraire, on ne dit rien, on ne songe à rien dire, on ne le désire même pas ; on se sent envahi par une sorte de bien-être très particulier ; on perçoit toute la distance qui vous sépare de cet homme, toute la hauteur de cet art si vrai, et pourtant, on est de plain-pied avec eux.

Quels que soient les goûts et les préférences, une fois qu'on a pu étudier et raisonner, quel que soit le rang que l'on croie devoir accorder, pour tel ou tel motif, à telle ou telle œuvre de Velazquez, il faut bon gré, mal gré, commencer par les *Menines*, et y revenir, car c'est là le plus naturel et le plus prestigieux, dans sa grande simplicité, des tableaux de notre peintre.

Dans le milieu d'une vaste pièce qui semble grise, où de la lumière vient de divers côtés, mais où la lumière générale est à la fois très diffuse, très apaisée et très limpide, se tient la petite infante Marguerite-Marie, celle même dont nous avons au Louvre le portrait. Elle ne joue en réalité qu'un rôle épisodique dans l'action même qui serait le point de départ du tableau, mais elle est cependant le principal personnage et la note lumineuse de toute la composition, avec son ample robe de satin blanc, ses légers cheveux blonds, son visage rose et potelé, toute son allure enfantine et grave, mutine et guindée. Autour d'elle s'empressent ses demoiselles d'honneur, ses *Menines*, et se tiennent d'autres personnages créés pour son éducation ou son amusement. Une des menines, Doña Maria Agustina Sarmiento, s'agenouille vers la petite princesse d'un mouvement rapide et gracieux pour mieux tendre à sa portée un petit *bucaro*, sorte de récipient en terre poreuse qui garde fraîches les boissons ; l'autre menine, Doña Isabel de Velasco, debout de l'autre côté, esquisse comme une révérence et semble prononcer quelques paroles enjouées ; toutes deux sont élégantes et jolies ; elles ont une grâce et une fraîcheur qui brillent près de l'austérité ou de la laideur des autres personnages, et de la gravité un peu lymphatique de la petite princesse. Derrière Isabel de Velasco se tiennent un écuyer et une duègne, et dans l'angle droit du tableau, sont une naine, un nain et un gros chien. La naine, Maria Barbola, richement vêtue, a un corps énorme, une face écrasée au front bossué ; le nain, Nicolasito Pertusato, a la gentillesse frêle d'un enfant arrêté dans sa croissance ; mais Velazquez n'a pas son pareil pour peindre d'une touche exacte et preste ces difformités sans qu'elles paraissent attristantes, et ce sont comme des curiosités toutes naturelles en cet endroit, des gnomes amusants, des bibelots vivants, des poupées animées pour le plaisir de l'infante, et qui occupent les yeux, sans plus, comme des éléments du mobilier. Nicolasito donne un coup de pied à un gros chien, qui s'est installé

sans façon, très royalement, et qui dédaigne la taquinerie du diminutif d'homme. Tout cela est très vivant, très naturellement agencé, on aurait même envie de dire gai, si la scène ne se passait dans un endroit aussi solennel, et sous l'œil même de personnages devant lesquels la gaîté doit se modérer.

C'est qu'en effet, Philippe IV et la reine, Doña Marianne d'Autriche, sont là, posant devant Velazquez pour leur portrait. Ils ne sont pas dans le tableau même, mais leur image est reflétée dans un miroir, tout au fond de la pièce, auprès de la porte par laquelle sort dans une flaque de lumière, l'*Aposentador* de la reine, de noir vêtu. Le roi et la reine sont donc censés à la place où se trouve le spectateur; ils sont présents, et presque invisibles sans ce miroir, et ils sont en somme les objets de l'attention de tous les autres personnages, sauf du gros chien somnolent. C'est pour eux qu'est venu, dans l'intervalle de la séance, ou pour les distraire pendant qu'elle dure, tout ce petit monde, princesse, demoiselles, précepteurs et bouffons. Quant au peintre, il s'est représenté lui-même, debout devant la toile dont le spectateur ne voit que l'envers et le châssis ; il est vêtu de noir, avec la croix rouge sur le pourpoint que l'on dit avoir été ajoutée par le roi lui-même, satisfait de l'œuvre. Velazquez a laissé de lui cette image pleine de noblesse, de désinvolture et de modestie. L'on pourrait faire une étude des éléments dont se compose sa palette, et l'on peut signaler du moins qu'il emploie des pinceaux d'une grande finesse. C'est une indication du soin minutieux avec lequel il exécutait cette peinture d'apparence si large, si hardiment brossée, et qui est au contraire d'une si délicate et si mystérieuse contexture.

Car tout est mystère dans une pareille exécution. On a beau interroger la peinture de près comme de loin; elle ne livre pas son secret. Tout ce que l'on y voit, et cela suffit d'ailleurs, c'est que la vie même est sous vos yeux. Mais pour la facture, la touche est si finement mêlée et entremêlée, tout est si subtilement fondu et modulé, il y a une telle complexité dans cette ampleur, et une telle aisance dans cette complexité, qu'il est impossible de donner une définition satisfaisante de ce procédé. Et d'ailleurs il n'y a pas de procédé. On ne saurait même dire où commence le dessin ni où il finit, tant il est plein de délicieuses négligences, et de significatives imprécisions ; les mains de la jeune menine au *bocaro* sont achevées en quelques touches; mais quelle justesse, équivalente à de longs calculs, ou fruit d'une merveilleuse expérience, a fait surgir et agir ces mains sur la toile, et a mis la frissonnante légèreté dans ces cheveux d'or pâle de l'infante, a donné le mouvement et la forme à tous ces personnages dont le contour est fait d'air plus que de lignes, de valeurs plus encore que de tons! Quel sens extraordinaire de l'harmonie dans ce qu'elle a de plus rare, de l'harmonie parfaite obtenue avec des blancs, des gris, des noirs, des tons assourdis : bleus verdâtres, verts sombres, bruns indéterminés, a fait

apparaître cette scène avec tant de relief et de légèreté, de masse dans les corps, de vibration dans l'atmosphère qui les baigne, de profondeur dans l'air qui



VELAZQUEZ. — L'AGUADOR DE SÉVILLE.

les enveloppe, qui s'interpose entre eux et vous! Cela, il ne fait point bon chercher à l'analyser, parce qu'on vous donnera simplement, en dernier ressort, des noms de terres et de couleurs, des constatations de mouvements et d'éclai-

rages que vous avez pu faire vous-même; mais il reste l'inexplicable, c'est-à-dire le don d'un œil infiniment distingué, d'une main infiniment habile, et d'un esprit infiniment relevé, apportant une distinction supérieure dans la narration véridique d'une scène de la vie réelle, sans artifice ajouté.

Velazquez voit harmonieusement; c'est tout ce qu'on peut dire de plus juste et de plus précis sur lui. Il fait de l'harmonie avec de la suie, de la poussière; il anime cette argile, et il la fleurit discrètement. Cet admirateur ardent de Titien, cet ami de Rubens, ce peintre qui parle avec louange de Ribera, garde une fois qu'il peint sa propre façon de sentir et d'exprimer, et aucune de ses admirations n'a déteint sur lui, ne l'a influencé d'aucune manière. Il a conquis des moyens tout différents des leurs pour être aussi énergique et aussi riche qu'eux; il a pu avec un langage de plus en plus simplifié, de plus en plus sobre, exprimer les plus grandes magnificences, et peindre un roi, une reine, de puissants personnages en riche appareil, avec la même simplicité et sans ressources plus ambitieuses qu'il avait peint des loqueteux ou des disgraciés.

La leçon que donnent les *Menines*, quitte à y revenir, est donc, pour le moment, que Velazquez est un peintre de la vie et de la lumière, rien de plus, mais il apporte une telle perfection, qu'il donne à ce qu'il peint la grandeur du style et le charme inexplicable du don.

Toutefois si l'on ne faisait que cette constatation, l'on pourrait donner une fausse idée de sa méthode et de son génie même. Sa méthode, elle est résumée assez instinctivement même par ceux qui voient grossièrement les choses d'art, lorsqu'ils disait que Velazquez « donne l'illusion de la réalité ». L'illusion est bien le mot, et pour des raisons très spéciales. Velazquez a l'air de copier la nature, et il ne la copie point, au contraire, il la réinvente au fur et à mesure. Ce peintre exclusivement de la vie et des effets de la lumière n'est en aucune façon un réaliste qui cherche à imiter littéralement les objets dans leur aspect littéral, pour ainsi dire anecdotique. Loin de là; il observe la vie et il la recompose. Pour employer le terme exact, il la transpose : une peinture de Velazquez est une *transposition*. Il observe profondément les rapports des objets; parmi ces rapports il note et trie ceux qui sont essentiels; puis il les transporte sur la toile dans la tonalité de son choix. Cette notation merveilleuse des rapports constituerait un peintre réaliste comme il n'y en a jamais eu, mais ce choix d'une tonalité arbitraire, d'une *équivalence*, constitue le véritable créateur.

Velazquez se montre également bien plus qu'un naturaliste par cet autre élément d'art le plus raffiné qui est la *simplification*. Cette opération implique une connaissance étonnante des moyens et des effets. Si l'on considère les moyens, il s'agit de tout dire avec le moins d'éléments possible; si l'on considère les effets, il s'agit de faire entendre clairement même ce que l'on n'a pas exprimé. En d'autres termes, le trait dominant que l'on a tracé, la touche essentielle que l'on

a posée, doivent être si impérieux, si clairs, si logiques, que pour tout le monde, ce qui est sous-entendu est aussi évident et aussi bien en place que ce qui est dit



VELAZQUEZ. — LES BUVEURS.

en propres termes. Or, un tel travail qui paraît rapide, spontané, on dirait même négligent, est au contraire le résultat des plus profonds calculs, et du

plus prodigieux entraînement. Dans chaque chose dite à demi-mot il y a la force de conviction, la faculté d'évidence que donne seul le labeur d'une vie entière.

Certes toutes ces choses pourraient être dites à propos d'autres peintres, mais avec Velazquez elles prennent une signification spéciale, car il est le premier des peindres modernes qui aient osé faire tout avec si peu, et il est un des très rares qui y aient pleinement réussi. Il faut prendre garde d'ailleurs à cette frugalité apparente de sa peinture, car à côté des plus larges sacrifices, très raisonnés d'ailleurs, se rencontrent les plus légères, les plus volatiles nuances, et le travail le plus sommaire, le plus rapide, se trouve allié au plus serré et au plus délicat par d'imperceptibles modulations : Velazquez exécutant avec des pinceaux fins comme des aiguilles, des toiles qui semblent enlevées à coups de volumineuses brosses. On voit que tout cela est fort complexe, fort énigmatique, et qu'il faut se garder d'employer à l'égard de ce peintre des jugements tout faits, car ils seront faux par quelque endroit, des mots trop absolus, car ils s'appliqueront mal, au moins par un point, au trait ou à l'aspect que l'on croira déterminer.

C'est ainsi, par exemple, que le terme de « manière sommaire », *manera abreviada*, employé assez volontiers par les Espagnols eux-mêmes, à propos des tableaux de la dernière partie de sa carrière, comme les *Menines*, est le plus dangereux, le plus fait pour tromper sur le compte de notre peintre. Il ne tendrait à rien moins qu'à le représenter comme un homme heureusement doué et expédiant la besogne avec un grand bonheur de trouvailles, un virtuose qui joue son air de bravoure presque sans s'en apercevoir, comme certains instrumentistes qui ne peuvent plus s'arrêter une fois remontés. Non, cela, c'est bon pour les détestables Italiens de la décadence, pour ce Luca Giordano, par exemple, qui décora certains plafonds de l'Escorial, de la cathédrale de Tolède, et qui en quelques semaines faisait éclore sur de vastes surfaces des centaines de figures. Mais Velazquez n'expédie rien, ne hâte rien, n'*abrège* rien : il dit juste ce qu'il veut dire, et ce n'est que parce que sa vie tout entière s'est passée dans l'effort de dire juste qu'il peut maintenant s'arrêter quand il lui plaît.

L'erreur est encore plus grave quand on avance que les devoirs de sa charge à la cour lui avaient imposé cette *manera abreviada:* alors c'eût été pour un tel artiste une sorte de compromis de conscience dont il était incapable dans sa fierté et dans son raffinement. Si sa charge, qui fut en effet écrassante, lui avait laissé plus de loisirs, il aurait produit davantage, voilà tout, mais il n'aurait peint ni moins ni plus vite qu'il voulait. Au surplus, le résumé de sa carrière doit être commencé sans plus tarder pour mettre les choses en place et fixer toutes les idées que nous n'avons fait qu'effleurer à l'occasion d'une œuvre.



VELAZQUEZ. — L'INFANT DON BALTASAR CARLOS

La vie de Velazquez, dans son ensemble, offre un spectacle rare, unique peut-être dans l'histoire de l'art, d'un artiste travaillant exclusivement pour deux personnes : pour lui-même et pour le souverain qui l'emploie. C'est à cela que son œuvre doit sa parfaite et sa presque complète conservation. Ses tableaux furent trésor royal, et n'ont quitté les palais où ils étaient demeurés près de deux siècles, que pour entrer dans un musée où le climat est le meilleur et le vrai conservateur. Velazquez, une fois son éducation terminée et ses preuves faites, s'est trouvé l'homme de Philippe IV, son peintre, le peintre appartenant au roi à l'exclusion de tout autre. Cette acquisition n'a pas ruiné le roi, il s'en faut, mais elle a été complète, absolue, avec cette particularité que l'esclave était libre de toutes ses actions, sauf de ne plus appartenir à son maître. Philippe IV ne demandait compte à son peintre que de sa personne, mais il n'eut pas la sottise de diriger son talent. C'est un peu le contraire des conditions où se trouve placé l'artiste de nos jours qui est absolument maître de sa personne, tandis que son talent est placé sous le contrôle tyrannique d'un nombre incalculable de sots. Cela explique bien des choses.

Don Diego Velazquez de Silva (1), ou plus exactement Rodriguez de Silva y Velazquez, mais généralement appelé de son vivant même, et avec son assentiment, Velazquez tout court, du nom de sa mère, était né à Séville le 6 juin 1599. Ses ancêtres étaient d'origine portugaise; mais sa famille était fixée à Séville depuis longtemps. On le destina d'abord aux « professions libérales », mais de bonne heure sa vocation pour les arts du dessin se manifesta et l'on ne la contraria pas. Ces détails doivent être présentés de la sorte, car ils prirent plus tard une importance spéciale lorsqu'il s'agit d'anoblir le peintre. Son origine, la question de savoir si l'art qu'il avait exercé et la façon dont il l'avait exercé pouvaient ne pas le faire considérer comme un ouvrier exerçant non point les « professions libérales », mais les arts manuels, tout cela fut longuement scruté et pesé.

Le premier maître de Velazquez, nous le savons, fut le vieux Herrera; son second maître Juan Pacheco. On ne sait exactement combien de temps il est resté chez le premier, et il est admis toutefois que ce séjour fut bref, Herrera s'étant trouvé dans ces temps-là traverser une période plus particulièrement féroce. En tous les cas, ce n'est point l'enseignement du plus commode Pacheco qui a exercé le plus d'influence sur le jeune homme. Herrera, que son séjour ait été plus ou moins long à son atelier, lui a toujours transmis le goût de l'observation sur nature, et des moyens d'expression simples et larges. Velazquez s'est assimilé suivant sa propre nature tout ce qu'il pouvait trouver de grand et d'utile chez Herrera. Il est vrai que Pacheco, qui devait donner sa fille en mariage à

(1) Appellation du catalogue du musée de Madrid.

son élève, inclina sur la fin de sa carrière vers le naturalisme, et sinon adora, du moins tenta de pratiquer ce qu'il aurait volontiers fait brûler au nom de ses fameux dogmes; mais on est plus porté à admettre que son naturalisme mitigé fut moins un exemple pour Velazquez, qu'un effet de l'influence même du gendre sur le beau-père. Quoi qu'il en soit, Velazquez s'impose à lui-même une rigoureuse discipline d'apprentissage. Il peint quantité d'objets, littéralement, des légumes, du gibier, des fruits; il a un jeune modèle qu'il observe attentivement et fait poser avec les expressions les plus diverses scrupuleusement copiées. Ses œuvres de début, l'*Aguador de Sevilla*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Rois* (1619), indiquent assez nettement les artistes qui ont fait le plus d'impres-



VELAZQUEZ. — LE NAIN SEBASTIAN DE MORRA.

sion sur le jeune peintre : Herrera, Ribera, Luis Tristan, ou plutôt encore le maître de celui-ci : le Greco.

En 1618, il épouse la fille de Pacheco, Juana de Miranda, qui sera la compagne paisible et fidèle de toute sa vie; et en 1622, sur les conseils de son maître, il se rend à Madrid où il a de valables recommandations, notamment pour Don Juan Fonseca, chanoine du chapitre de Séville et aumônier du roi. Il exécute seulement lors de ce premier voyage le portrait du poète Gongora; puis il retourne à Séville, n'ayant pu par suite de quelque circonstance exécuter le portrait du roi comme il l'aurait souhaité. Mais l'année suivante, il est expressément mandé par le premier ministre, le comte-duc Olivarès, et après avoir donné des preuves de son talent avec le portrait de Fonseca, il est aussitôt attaché à la personne royale; son premier portrait équestre de Philippe IV

date de 1623. Il n'en reste qu'une étude partielle, le roi à mi-corps, revêtu d'une armure avec une écharpe rose. Viennent alors toute une série de portraits et de tableaux de chasse. En 1627, Velazquez remporte le prix dans un concours institué pour célébrer en peinture l'*Expulsion des Morisques* : ce prix est une charge d'huissier de la chambre du roi ; le tableau a été détruit.

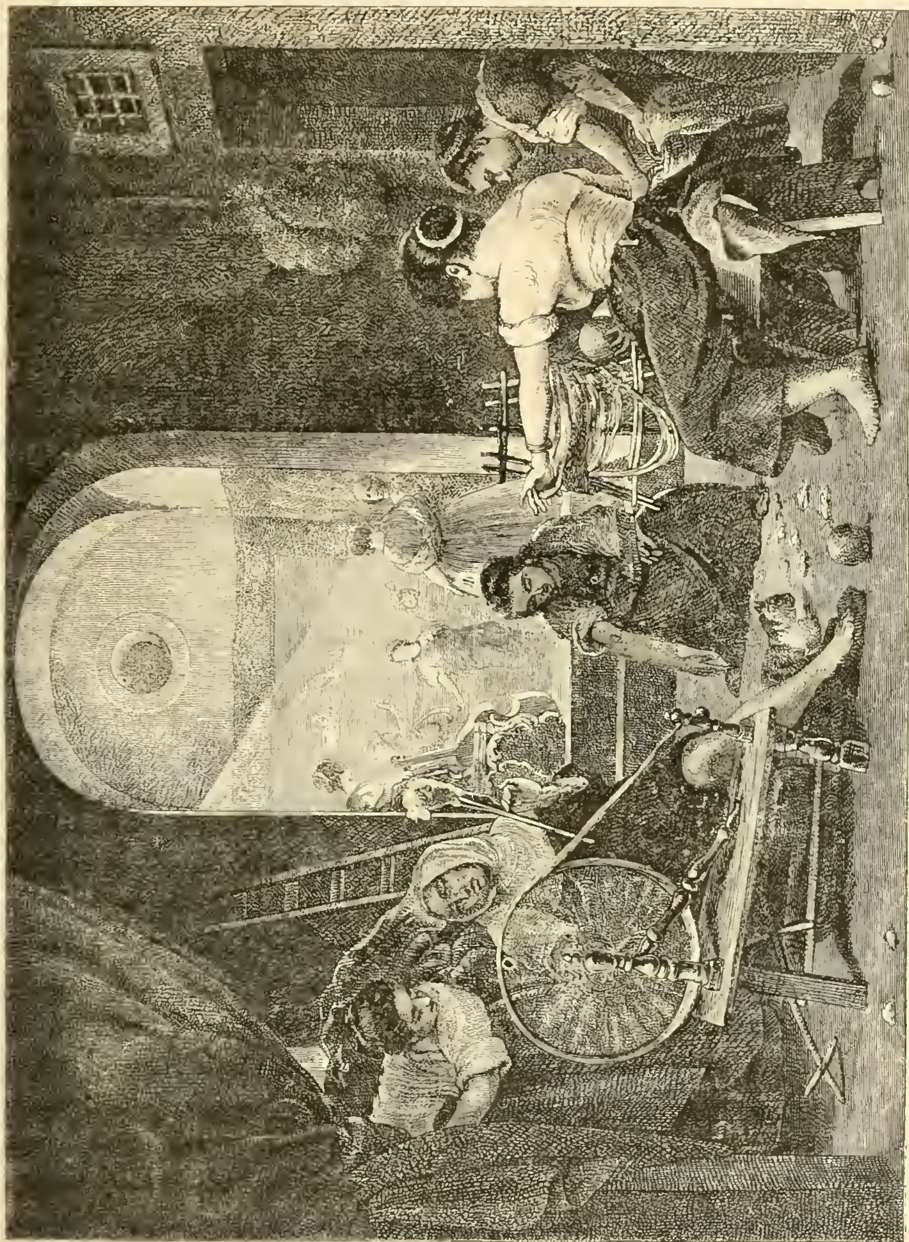
C'est l'année suivante que Velazquez exécute, pour le roi bien entendu, puisqu'à partir du moment où il est entré à son service, il a cessé de peindre officiellement pour quiconque, le tableau des *Buveurs*, *los Borrachos*, un des plus beaux de sa première manière, et d'ailleurs essentiellement naturaliste, en dépit de son prétexte plus ou moins mythologique de mettre en scène Bacchus et d'assez hétéroclites compagnons.

Deux grands événements dans la vie de Velazquez : il reçoit Rubens à Madrid, en 1628, et il fait son premier voyage en Italie en 1629. Événements d'ailleurs qui n'ont sur son talent qu'une influence relative. Rubens en effet peut avoir inspiré à Velazquez une sympathie et un respect profonds, mais on chercherait vainement la plus légère trace d'une action quelconque sur l'œuvre. Velazquez est bien trop maître de lui dès ce moment, et sa personnalité est bien trop accentuée, il sent trop ce qu'il veut faire et comme il veut le faire, pour se laisser dominer même par les plus fortes admirations. Et celles qu'il éprouva à Venise furent certes plus vives, devant les œuvres de Tintoret et Titien, qu'à Madrid en présence de Rubens. Il fait des copies de Tintoret, entre autres, avec un réel enthousiasme, et pourtant, c'est justement à ce moment-là que sa couleur va devenir plus sobre, plus simple que dans le *Bacchus*. Quant à l'antiquité classique et à l'art de la Renaissance, voici toute l'impression qu'ils font sur lui, au point de vue de la direction de son œuvre : il peint un paysage de la *Villa Médicis* avec la franchise et l'insouciance de convention d'un artiste moderne, et en composant un Apollon, il se souvient surtout des forgerons de Séville : la *Forge de Vulcain* et la *Tunique de Joseph* sont deux admirables tableaux que Velazquez a exécutés comme s'il n'avait jamais quitté Séville ou Madrid. Après Venise et Rome, il visite Naples où il se lie étroitement avec Ribera, qu'il ne connaissait que d'œuvres, et en 1631, il rentre à Madrid où va commencer tout un cycle d'œuvres particulièrement admirables.

D'abord, entre 1631 et 1647, toute l'extraordinaire série des portraits princiers ou royaux en pied, les grands portraits équestres, et la nombreuse collection de nains, de bouffons et de phénomènes, peinte pour distraire le royal ennuyé. Vers 1647, le tableau des *Lances* ou de la *Reddition de Breda*.

De 1649 à 1651, Velazquez accomplit son second voyage en Italie, afin surtout de recueillir des peintures et des objets d'art de toutes sortes pour la décoration de l'Alcazar, dont il était le directeur des travaux. C'est pendant son séjour à Rome qu'il fait le saisissant portrait d'Innocent X, en rouges sur rouges.

A son retour en Espagne, le roi le nomme *Aposentador*, c'est-à-dire maréchal-fourrier du palais, et il est exact de dire que ses nouvelles fonctions sont assez absorbantes et fatigantes, car il s'agit d'accompagner le roi dans tous ses voyages



VELAZQUEZ. — LES FILEUSES.

et de diriger la préparation de ses logements et de ceux de sa suite, enfin d'assister le roi dans diverses circonstances. Velazquez lui-même avait sollicité cette charge en faisant valoir qu'elle comportait de nombreux travaux de décoration et d'amé-

nagement en lesquels il avait une compétence spéciale, et il était à même de rendre des services convenant « age su nio y occupacion ». Il ne faut donc pas exagérer absolument l'influence fâcheuse que ses devoirs auraient eue sur son art. D'ailleurs il produisit encore nombre d'œuvres des plus importantes, peut-être même ses plus parfaites, celles où il est arrivé à la pleine possession de lui-même, à sa plus magique facture, à sa plus saisissante façon de concevoir et d'évoquer les choses, et ce sont les *Tapissières* (*las Hilanderas*), le *Couronnement de la Vierge*, l'étonnant portrait de *Marianne d'Autriche*, avec son immense coiffure et à genoux dans son oratoire, appuyée gravement sur sa chaise de prières aux coussins et aux amples draperies de damas, sous une vaste courtine de même étoffe et le pendant, *Philippe IV en prières*, dans les mêmes attitude et occupation que sa femme; les portraits de l'infante *Marie-Thérèse*, ceux du sculpteur *Martinez Montanez*, enfin les *Menines!* Certes, le nombre de ces œuvres est, malgré leur importance, plus restreint qu'il n'aurait été si Velazquez n'avait pas été fréquemment détourné de ses travaux par ses fonctions, et à ce point de vue sa destinée d'homme de cour a ses regrettables fatalités, mais si son œuvre a souffert en étendue, elle n'a point été atteinte en perfection.

C'est en 1660 qu'il eut l'occasion de déployer le plus largement ses talents de metteur en scène du décor royal : le mariage de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse et les fêtes de l'île des Faisans. L'artiste s'y multiplia, dans la construction et la décoration du pavillon royal. Ce fut une merveille de richesse et de goût qui lui valut les compliments les plus flatteurs. L'on conçoit fort bien que Velazquez ait pris un réel intérêt à ces sortes de travaux, et que d'avoir pour eux par moments fait un peu moins de peinture n'ait pas toujours été pour lui un absolu sacrifice. Il y avait plaisir pour un tel peintre à acquérir pour le compte du roi des tableaux, des antiques, des objets précieux, à les disposer dans les palais, à inventer des décors de richesse, à trouver des harmonies, en un mot à faire des tableaux avec des choses, au lieu de les faire avec sa toile et sa palette. Lui-même avait demandé ces travaux, et ils étaient tout à fait dignes de le passionner; on objectera que ces décors s'évanouissent tandis que les œuvres demeurent; parfois il importe peu à l'artiste du moment qu'il s'en est donné le plaisir, et qu'après tout, lorsqu'il peint, c'est encore et seulement pour le même maître.

Sans donc trop mépriser ces fonctions de « tapissier » qui nous ont privés nous seuls de quelques chefs-d'œuvre, tout ce que l'on peut constater d'après les documents, c'est que Velazquez n'a pas été rémunéré de ses peines au delà, ni même à l'égal de leur valeur, il s'en faut de beaucoup. Les comptes et archives abondent en preuves de la modicité des prix dont furent payées ses œuvres les plus importantes. Il lui arriva d'avoir de gros arriérés et de les abandonner au trésor royal (que cela n'enrichissait pas d'ailleurs autrement, puisque Velazquez

n'avait pas touché faute de fonds) en échange de futures augmentations; il est aussi des prix de tableaux conservés par les comptes et qui sembleraient tant soit peu dérisoires, encore lorsque le roi, comme la plupart du temps, ne les considérait pas comme offerts, sinon dus par son peintre, le *Bacchus* payé environ trois cents francs de notre monnaie, etc. Il est donc avéré que Philippe IV ne fut pas ou ne put pas être magnifique envers Velazquez. Toutefois la situation qu'il occupait était des plus en vue et par conséquent des plus enviées. Lorsqu'il fut question de faire de la croix rouge soi-disant peinte sur le pourpoint noir par le roi une réalité et non plus une promesse, cette situation privilégiée de Velazquez ne le mit cependant pas à l'abri des rigueurs des enquêtes et des étiquettes par lesquelles il fallait passer pour être jugé digne d'être nommé chevalier de Saint-Jacques. Le récit de toutes les formalités remplies par la commission d'examen des titres, ses déplacements, ses discussions subtiles, tout cela touche au comique lorsque l'on songe que le sujet de tant de vétilles et de scrupules était Velazquez, le seul homme, y compris le roi, qui ait avec Cervantes jeté une incomparable gloire sur ce règne. C'est par cinquantaines que les dépositions ont été conservées, et quelques-unes des plus importantes pour le résultat désiré sont celles qui affirment, « que si Velazquez a fait œuvre de peinture, c'est uniquement par ordre du roi et pour contribuer à l'embellissement et à la décoration du palais; qu'il n'a jamais vendu ou fait vendre de sa peinture et qu'il est, enfin, à leur connaissance qu'il ne possède et n'a ouvert à aucun moment de sa vie ni atelier, ni boutique, ni étalage de vente ». Un des nobles déposants affirme les mêmes faits, et ajoute « que sûrement le roi, c'est du moins son avis personnel, ne concéderait jamais l'Ordre s'il pouvait supposer qu'il en fût autrement ». Enfin le peintre put prendre l'habit en novembre 1659, — et le 6 août 1660, il mourut, probablement à la suite des fatigues que lui avaient causées ses occupations lors des fêtes du mariage de Marie-Thérèse.

Est-ce tout? Non : après sa mort commencèrent des procès relatifs à l'emploi des sommes que Velazquez avaient reçues pour ses acquisitions d'œuvres d'art en Italie, et l'on daigna, après de longues chicanes, reconnaître que les arriérés de gages et les paiements de tableaux que lui devait le Trésor représentaient la moitié de l'argent réclamé par ce même Trésor à la succession! Et pourtant malgré cette abnégation de près de quarante années dans des fonctions que nous considérerions aujourd'hui, un peu à tort, il est vrai, comme une sorte de domesticité relevée, malgré ce perpétuel devoir d'assister et de peindre un roi aussi apathique et solennellement ennuyé et ennuyeux que distingué, malgré les gages pas payés et les tableaux mal payés, malgré l'envie et les tracasseries posthumes, Velazquez ne peut être considéré comme un de ces grands peintres victimes de la vie dont nous avons vu les épreuves, un Rembrandt ruiné et

enserré de chicane, un Ruysdaël ou un Hobbema mourant dans une obscure misère ; un Dürer menant une vie de petit bourgeois chétif, un Holbein végétant d'un pays à l'autre ; un Greco même, méconnu et passant pour fou. Velazquez a été encore relativement payé de ses peines, parce que de son temps même il a été apprécié et honoré, non point comme le fastueux Rubens, mais comme un gentilhomme dans un pays noble et appauvri.

Aussi son œuvre se ressent-elle de sa situation ; elle est d'un gentilhomme ; elle ne sent point le tourment, l'inquiétude ; elle est aisée et sûre, merveilleuse par les dons extraordinaires de l'homme, mais pleine d'unité et de suite de par la vie que mena l'homme et la tâche qui lui fut imposée. On ne sait malheureusement point, avec les préjugés du temps, les préoccupations si différentes, la façon même d'envisager les choses, quel esprit au juste était celui de Velazquez, et cela importerait beaucoup plus que les détails de comptes et de fonctions, les allocations de petites sommes et de beaux habits. Il ne suffit pas que nous sachions en effet que ce fut un homme modeste, noble, grave, pieux, de ton cultivé et aisé ; cela c'est l'*habitus* même de son esprit, mais ce n'en est pas le fond et les aspirations. Des maîtres sur lesquels nous sommes beaucoup moins précisément renseignés, nous apparaissent au contraire bien plus intelligibles et plus nettement silhouettés ; on sait, par leur œuvre, ce que furent les personnes morales du Divino Morales, du Greco. Mais Velazquez, dont nous connaissons le portrait, le costume, l'allure, par ses propres soins, nous échappe par quelque côté ; il a sous ce rapport un peu du mystérieux de sa peinture, on le voit vivre, mais on ne pénètre pas son secret. Si l'on interroge son œuvre, en dehors des portraits et des scènes vues, elle ne nous dit pas explicitement son cerveau. Le *Baco*, l'*Apollon chez les forgerons*, les *Tapissières*, sont des tableaux d'un pur réalisme, interprété par un esprit très distingué et un peu ironique ; les *Lances* procèdent du même esprit, et montrent un homme qui sait inventer des coupes neuves et hardies ; le *Couronnement de la Vierge* et le *Christ en croix* ont des beautés fort grandes de douceur ou de drame, mais telles qu'on en trouve chez d'autres maîtres à égal degré et même à un degré supérieur. Zurbaran a des ferveurs plus dévorantes, et Murillo lui-même, inférieur comme peintre, des grâces plus enveloppantes ; ce n'en sont pas moins de précieux tableaux, mais qui, là encore, n'auraient presque que des beautés de peinture, auprès des beautés de conception et d'exaltation du Greco. Il reste donc son œuvre officielle, en quelque sorte, son œuvre la plus captivante et la plus désespérante pour un peintre : ses grands portraits et ses morceaux d'après la nature, ou d'après sa façon de voir la nature. Mais si cette œuvre nous montre à plein l'allure de son esprit, la qualité supérieure de ses sensations, la rareté unique de son métier, elle nous cache partiellement son cerveau. Nous ne pouvons pas croire qu'un tel peintre n'ait été que peintre, et c'est pourtant ce prodigieux peintre qui seul



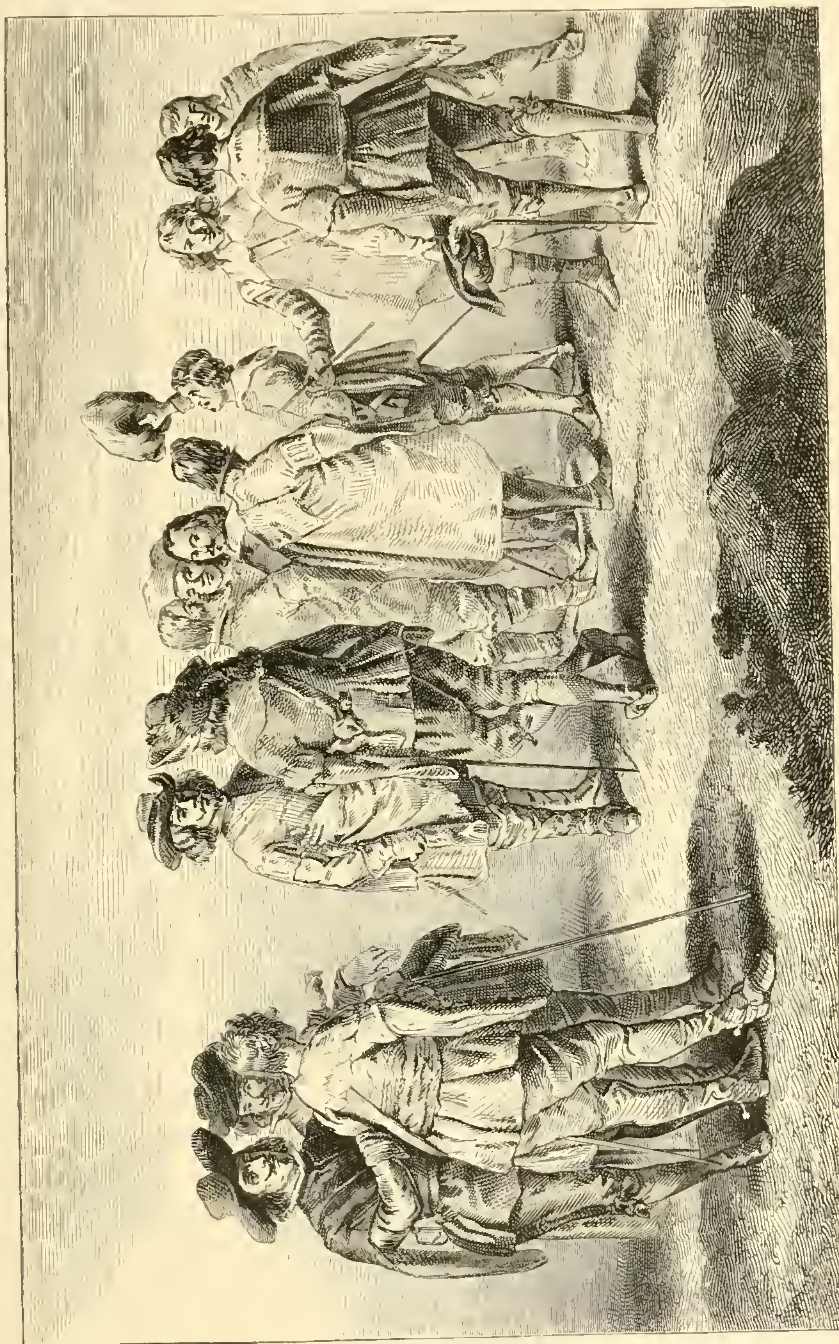
VELAZQUEZ. — L'INFANT BALTASAR CARLOS.

apparaît ; il est vrai que ce serait déjà, à un tel degré de perfection, un des plus rares trésors de l'humanité. Au reste, il est bien inutile de se tourmenter trop longtemps de ces préoccupations lorsque l'on a une telle œuvre devant les yeux, et que cette œuvre brille par de telles beautés de peinture pure, ce qui est le principal au point de vue de la richesse acquise à l'humanité. Ce n'est qu'un doute qui tourmente un peu, lorsque l'on va d'un extrême à l'autre, par exemple de Van Eyck à Velazquez : Van Eyck n'a point d'énigmes, ou encore de Rembrandt à Velazquez : Rembrandt est aussi un grand peintre, mais il montre ses cimes, si du moins on ne peut les gravir. En un mot, on ne sait pas ce que Velazquez eût choisi, et par quelles entreprises il se fût montré l'égal de Van Eyck ou de Rembrandt, s'il n'avait pas été astreint à peindre des souverains superbement attifés mais médiocres, des princes sans histoire et des bouffons de cour.

Que l'on entende bien que ces questions n'ont trait en rien à la perfection de la besogne en elle-même. Ici, nous sommes en pleine et continuelle perfection ; on n'a jamais peint mieux, et peut-être ne peindra-t-on jamais plus aussi bien. Tout est admirable, depuis le dessin qui est vivant et insaisissable, jusqu'à l'harmonie de la couleur qui est toujours d'une rareté et d'une distinction que l'on n'a jamais obtenue à si peu de frais. Ici les exemples arrivent en foule, et à moins de décrire tous les portraits, ce qui est hors de propos dans un travail comme celui-ci, on ne sait lesquels choisir pour donner une idée de la perfection de Velazquez : les grands portraits équestres, tels que ceux de *Philippe III*, de *Marguerite d'Autriche*, de *Philippe IV*, de la *Reine Isabelle de Bourbon*, du *Prince Don Baltasar Carlos*, du *Comte-duc d'Olivarès*, avec leurs riches costumes, leur dignité d'allure, le mouvement des chevaux lancés au galop, caracolant, ou marchant d'un pas relevé, parmi de grands pays gris ou bleuâtres, tels encore aujourd'hui, avec leurs horizons abrupts et légers, qu'il y a plus de deux cents ans; personnages dont les allures pleines de grandeur, de morgue, les galops impétueux, les gestes de commandement, font mieux ressortir maintenant pour nous les rôles nuls ou avortés ; Olivarès magnifique, qui semble lancer une armée immense à la victoire et qui n'a su que perdre des provinces ; Philippe IV écharpe au vent par-dessus l'armure, et bâton de commandement à la main, qui évidemment part pour des répressions ou des conquêtes et qui n'a su toute sa vie que s'ennuyer, se faire peindre, chasser, ou s'exercer à ne pas rire ; et même l'admirable petit infant Baltasar Carlos, jeté au galop, le bâton de futur généralissime à la main, parmi les arides campagnes grises et bleues de son futur royaume, et qui n'a pu que mourir avant la vingtième année, d'une grosse fièvre, à la suite de sa première et banale aventure d'amour.

Qu'importe, ce sont de magnifiques effigies, des portraits de ce qu'auraient voulu être ces princes et ces ministres, venus tout juste un peu trop tard. Ils demeurent des visions de distinction et d'élégance parfaite en tous les cas, et de

véritable noblesse. Velazquez a peint tous ces grands seigneurs en grand seigneur lui-même, ou qui méritait de l'être, et il a célébré faute de mieux le



VELAZQUEZ. — UNE RÉUNION D'ARTISTES.

goût de leur ajustement et la beauté de leur monture. Mais ce sont non seulement des peintures parfaites, dans la largeur, la richesse et la sobriété de leur

exécution, ce sont encore des peintures d'Espagne. Jamais race et atmosphère n'ont été rendues avec plus de finesse et de profondeur. Les portraits de Philippe IV sont tellement connus, sinon encore compris de tous, qu'il y a quelque superfluité à les décrire; les plus nobles et les plus saisissants peut-être sont ces portraits en pied dont la présentation est si simple et si forte, que l'on conçoit sans peine le goût que ce roi avait pour son peintre : il lui donnait toute l'allure d'un très grand prince; le portrait en costume de chasse du musée de Madrid, dont il y a une répétition au Louvre, le Philippe IV en vêtement richement brodé d'argent de la National Gallery; le Philippe IV à mi-corps, vêtu de satin cerise, du musée de Dulwich College. Cela paraît d'autant plus la véritable grandeur qu'il y a, par le caractère de la race et par le goût du peintre, de la mesure dans ce faste, et de la simplicité dans cet orgueil.

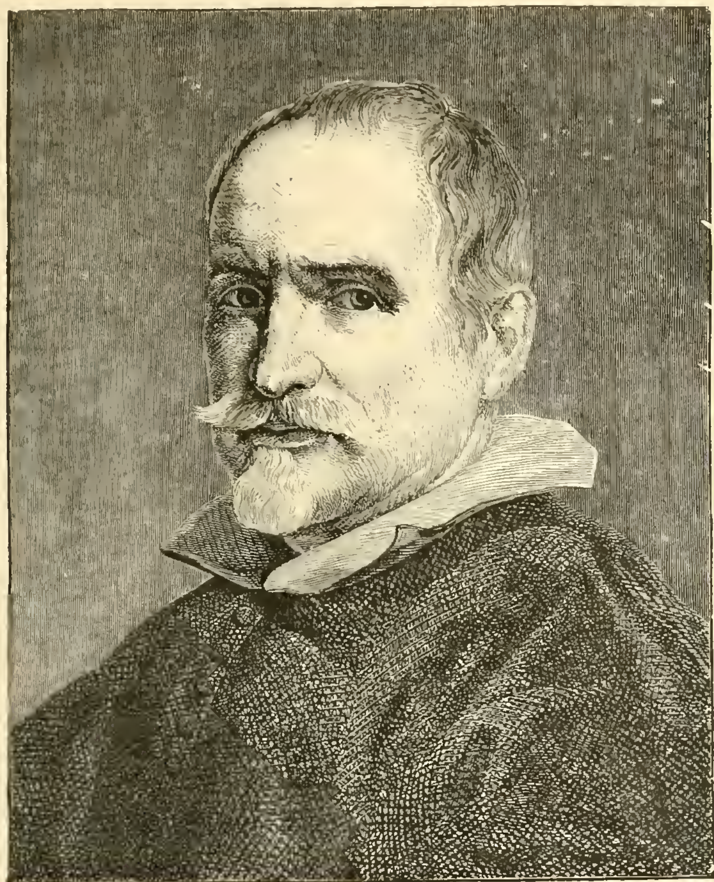
Le petit *Infant Baltasar Carlos*, si fièrement lancé, son écharpe rose tranchant sur son costume vert sombre et flottant au vent, son bras étendu avec cet insigne de commandement, son petit œil noir gravement posé sur le spectateur, son cheval lancé dans un si large mouvement en raccourci, est un des plus beaux de toute la série, le vrai modèle du genre, par le soin et la force de l'exécution. De même l'*Olivarès*, qui est bien un des plus riches et des plus grandioses portraits du monde, même en comptant les plus beaux de Van Dyck.

Ceux même qui n'ont pas tant de célébrité quoique de pareille importance sont des pages admirables au point de vue de la largeur, de la trouvaille d'arrangement, par exemple ce portrait d'Isabelle de Bourbon, première femme de Philippe IV, au pas de son cheval pie à la crinière rejetée sur le nez, à la housse brune richement brodée d'or et d'argent.

Parmi les portraits en pied, quelle merveille encore que ce petit *Baltasar Carlos* dans la campagne, en costume de chasse, sa coiffure crânement rejetée sur l'oreille, son petit fusil à la main, et ses deux chiens près de lui, le gros dogue à museau blanc couché paresseusement, et la levrette assise, petite bête orgueilleuse, nerveuse et futilement princière. Mais le plus inoubliable de tous ces portraits, c'est à notre gré celui de l'infante *Marie-Thérèse* représentée plus âgée que dans notre portrait exquis du musée du Louvre, et en pied, vêtue magnifiquement de ponceau et argent, une rose dans une main, un mouchoir de batiste dans l'autre, très naturelle et très fine, pas ridicule malgré l'ampleur démesurée des jupes, pauvre petite princesse ennuyée et lymphatique, aux yeux trop cernés, au teint trop pâle, à la mine trop grave, et qui donne l'idée d'une mélancolique et chétive fin de grande race, caractère et harmonie qui restent à jamais dans le souvenir comme une des choses les plus riches et les plus tristes qu'ait produites la peinture.

On ne saurait, après ces portraits de grands personnages, que faire allusion aux non moins saisissants portraits de phénomènes ou de fous, le *Primo*, savant

aux petites jambes, gravement assis par terre à côté de grands bouquins ouverts; le *Niño de Vallecas*, avec sa mine d'idiot au visage déformé, aux yeux mal ouverts, à la mâchoire dentue; le *Bobo de Coria: Sebastian de Morra*, à la physionomie de brute, assis de face, ses petites jambes torses en raccourci, ses petits poings sur les aines, avorton qui paraît méchant et cruel, qui était peut-être seulement végétatif, mais dont le visage de rustre fait contraste avec le beau



VELAZQUEZ. — PORTRAIT DU SCULPTEUR MARTINEZ MONTANEZ.

costume vert, rouge et or. Et toute la série des *hommes de plaisir* : *Barberousse*, avec ses moustaches féroces, sa latte, sa houppelande rouge, personnage terrible et peut-être matamore grotesque; *Juan de Austria*, vieux larbin vêtu en capitaine du temps passé, près de boulets de canon, de cuirasses, de casques dont, malgré sa trop longue épée, il est peut-être simplement le fourbisseur; le bien moins équivoque *Pablillos de Valladolid*, vêtu de noir comme un docteur et qui est, de la dernière évidence, un déclamateur de sornettes; le tout aussi explicite *Antonio el Inglès*, menant un chien aussi grand que lui, petit homme fat, avec

un riche costume, grand chapeau à plumes tenu noblement à la main, pourpoint et culottes à ramages, bottes à entonnoir, perruque, moustache et barbiche, toute une tenue galante et pompeuse, qui jure avec sa petite tête plate et rechignée, et qui m'a tout l'air d'être une discrète et détournée parodie de l'appareil français.

Tous ces avortons ou tous ces grotesques, Velazquez leur a communiqué d'abord, cela va sans dire, le charme de sa peinture, qui évite avec un tact et une adresse priviligiés ce que de telles représentations auraient de pénible ou d'attristant sous le pinceau d'un réaliste d'un autre genre.

Mais de plus ils disent, si nous ne nous y trompons, un côté de sympathie ironique, de commisération mitigée, qui est un trait de l'esprit, si obscur pour nous, de Velazquez. Ce n'est peut-être pas un simple sentiment de curiosité pittoresque et le désir de peindre, pour désennuyer le roi, ses bouffons tout à fait dans le sens que le roi aurait voulu, car ils ne sont pas traités en cruelle moquerie, en dédain souverain. Il y a quelque bonté dans la façon dont Velazquez se prête aux chimères de savoir et de philosophie d'*El Primo*, de bravoure, de *Juan de Austria*, de coquetterie d'*Antonio el Inglès;* il semble avoir témoigné une certaine déférence à leurs toquades, et peut-être par une ironie secrète, il les a peints avec autant de sérieux, que leur maître à tous. N'était-ce pas un peu le même sentiment de sympathie un peu rude et moqueuse qui lui faisait peindre *Ménippe* et *Ésope* sous la figure de deux bons déguenillés rencontrés dans les rues de Séville ou de Madrid, peut-être de grands seigneurs ou de très savants personnages tombés dans la misère, peut-être de simples mendiants orgueilleux de leur place au soleil autant que de grands seigneurs? Il y a de la grandeur et de la profondeur en réalité dans ces deux superbes personnages, peints avec une verve et une fraîcheur sur laquelle les années n'ont eu nulle prise et qui paraissent sortir de la veille de l'atelier; l'*Ésope* enveloppé sans chemise dans sa robe de chambre brune, son visage ravagé, sérieux, observateur ; le *Ménippe* drapé dans sa cape frangée, avec son visage pétillant de malice sous son vieux feutre relevé, ses petits yeux vifs, son gros nez, son inculte barbe grise, tout l'air d'insolence de son maintien et de son regard. C'est peut-être en interrogeant longuement ces deux admirables figures que l'on arriverait à comprendre plus intimement le vrai Velazquez, à pénétrer dans l'intimité de son esprit ; à conquérir en un mot la clef de cette énigme qui se cache derrière l'impassibilité et la bonne grâce de ce peintre d'augustes personnages.

Il est fort curieux de noter du moins que son éducation littéraire fort accomplie, et étendue encore par la fréquentation des savants, des poètes qui fréquentaient l'atelier de Pacheco, ait abouti à donner à son esprit ce tour populaire et familier dans la représentation des sujets mythologiques, matières pour d'autres à scènes amphigouriques. Dès sa jeunesse il tranche ainsi dans le vif,

allant plus audacieusement que Ribera lui-même dans la peinture des réalités dont ces sujets sont le prétexte, et peignant le *Bacchus* avec aussi peu de souvenirs et de souci que possible de l'antiquité. « Un jeune drôle nu jusqu'à la



VELAZQUEZ. — LES MENINES.

ceinture, couronné de pampres, ayant un tonneau pour trône, coiffé d'une guirlande en feuilles de vigne, comme s'il lui conférait un ordre de chevalier bachique, un soudard dévotement agenouillé devant lui... Un gaillard demi-nu aussi et

tenant un verre à la main, s'accoude nonchalamment sur un tertre derrière le *præses* de la cérémonie. Au coin, à gauche, un autre personnage assis à terre enveloppe amoureusement de ses bras une jarre qui n'est pas pleine d'eau à coup sûr... Derrière le soudard se tiennent trois postulants qu'il serait bien injuste de ne pas admettre, car ils ont l'air de francs ivrognes et de parfaites canailles... Plus loin un gueux déguenillé et dont la souquenille laisse voir une poitrine sans linge, contemple la scène avec extase et une main sur son cœur ; il est un peu délabré pour se mêler à ces nobles seigneurs, mais il a tant de zèle, une soif si inextinguible ! Au fond, un mendiant, voyant des gens rassemblés, profite de l'occasion et, soulevant son feutre avachi, tend la main pour quêter une aumône... » et les têtes de ces compagnons, achève de dépeindre Théophile Gautier, « hâlées, tannées, fauves comme du cuir de Cordoue, montrant de longues dents d'un appétit féroce, faisant luire dans des pattes d'oie de rides le regard mouillé des convoitises bachiques, rappellent les types caractérisés de la *Tuna*, cette bohème espagnole si amusante, si pittoresque et si ardemment colorée. »

A la vérité, comme le dit justement l'écrivain, l'Espagne n'a jamais eu le mépris du haillon, et dans son art spiritualiste les gueux ont été les bienvenus. Mais cette persévérance à les accueillir, n'est-elle pas chez Vélazquez comme un trait de caractère très mordant ? Il ne lui suffit pas de peindre Mars sous forme d'un modèle d'atelier, d'un absolu soudard, simplement affublé d'un casque. Au moment même où il est envoyé à Rome comme ambassadeur artistique ou tout au moins comme peintre officiel en congé, et à une époque où il tombe en pleine afféterie académique, en pleine prétention de classicisme gâté, il fait deux tableaux, l'un sobre et pathétique, *la Tunique de Joseph*, l'autre encore plus rude et populaire que les autres, *Apollon chez Vulcain*, un intérieur de forge comme il n'y en eut que dans les faubourgs de Séville, de Cordoue ou de Madrid, d'ailleurs une merveille de peinture, de vie et d'harmonie, une page grise et rouge d'une finesse extraordinaire, avec un sentiment du geste, de l'expression, de l'air qui n'a été atteint que par les Hollandais, et qui est même ici peut-être plus aisé, plus grand et plus subtil.

Il y a donc un très puissant ironiste chez Velazquez, un personnage railleur sous l'habit d'un gentilhomme qui ne rit point ; on ne sait jamais exactement au juste quand il se moque, et peut-être a-t-il peint le roi lui-même avec une pensée moins sérieuse que ses mendiants, ses forgerons ou ses nains. De toutes les façons, on peut dire que l'*homme* l'intéressait prodigieusement. Quant au côté froidement moqueur de son esprit, il se traduit par des mots pleins de sens, comme celui-ci, un des rares qui apportent une lumière sur l'artiste et sur l'ouvrier. Ses envieux pour lui nuire en cour, disent qu'il ne sait peindre que les têtes. « C'est un bien grand honneur qu'on me fait, répond simplement Velaz-

quez, lorsque ce propos lui revient, car pour moi je ne connais personne qui peigne une tête humaine de façon satisfaisante. »

Mais ce ne sont pas les têtes seulement qu'il sait admirablement peindre, quoi qu'en disent ses rivaux. Ce sont aussi les corps et l'air qui les entoure, et le cadre de nature où ils se meuvent. Paysagiste occasionnel, mais incomparable, il rend l'aspect des montagnes lointaines, de la mer, des bois, des jardins, avec une simplicité, une force synthétique où la peinture moderne a puisé le meilleur de ses soi-disant inventions, et encore sans l'atteindre : ce sont les fonds de ses grands portraits, l'entour de ses scènes de chasse, la scène de ses tableaux tels que la *Visite de saint Antoine à saint Paul l'Ermite*.

Peintre des êtres dans l'atmosphère, il apporte la même subtilité et le même prestige à des scènes d'intérieur, les *Menines* ou les *Fileuses*, que lorsqu'il pratique, sans prétention scientifique et sans étiquette tapageuse, ce que de nos jours on a appelé complaisamment le *plein air*. Ce tableau des *Fileuses*, c'est la lumière même, se jouant sur les chairs et les étoffes, circulant entre les murs, baignant tout, inexplicable, venant d'on ne sait où, se mêlant à tout, donnant aux objets leur couleur et leur ondoyance. C'est la vie même et personne ne l'a rendue avec plus de relief et de légèreté, plus de mouvement et plus de ruissellement de lumière, sans moins paraître y prendre garde.

Et dans l'invention pure, dans cette composition vraisemblable et arbitraire qui fait le fond de la peinture d'histoire, Velazquez atteint sans plus d'effort, la perfection peut-être de sa propre peinture, avec le grandiose tableau des *Lances* ou de la *Reddition de Breda*. Rien n'est plus mâle, plus simple et plus clair que cette scène, dont la coupe est si neuve dans la peinture moderne, dont le moindre détail est exprimé avec force, mais où tout se subordonne à la grandeur de l'ensemble. Justin de Nassau apporte la clef de la place au marquis de Spinola ; le vaincu s'incline légèrement, mais conserve une robuste dignité ; le vainqueur dans un mouvement de courtoisie lui met la main sur l'épaule, le console et le félicite avec un sourire affable, où ne se sent point l'insolence d'un triomphe ; il n'y a là que deux hommes vaillants qui demeurent pleins d'estime l'un pour l'autre. De chaque côté se tiennent les escortes : Hollandais massifs et passifs, Espagnols maigres, ravagés, sérieux, de fière tenue, dont l'impassibilité dit simplement l'orgueilleuse accoutumance à la bonne comme à la mauvaise fortune. Les lances se hérissent au-dessus de leur groupe ; de magnifiques chevaux sont tenus en bride de part et d'autre ; au loin se découvrent des campagnes fumantes ; tel est le tableau dont la facture est aussi puissante, l'harmonie aussi franche, les silhouettes aussi solides, que tout dans le tableau des *Menines*, son éternel rival, est délicat, souple, apaisé et indéfinissable.

Pour pousser plus loin ces analyses, c'est un livre qu'il faudrait et il ne suppléerait jamais à une méditation de quelques heures dans ce musée de

Madrid où s'est conservée intacte toute la grandeur, toute la distinction et toute la variété du talent de Velazquez. Il nous reste encore, avant de terminer cet ouvrage, à passer en revue de bien colossales œuvres, à interroger de bien vigoureux ou de bien nerveux esprits. Aucun ne nous offrira plus d'étonnement et plus de séduction que ce grand artiste, ce peintre le plus parfaitement peintre qui fut, ayant vaincu les plus hautes difficultés sans en faire parade, atteint le plus excellent point de perfection où puissent tendre les efforts des hommes : le naturel et l'aisance parfaite, l'abandon avec la tenue, et donné à des choses vraies, simplement peintes, autant de charme qu'en puissent dégager les plus merveilleux rêves. Par là son œuvre qui semble n'avoir pas d'autre but qu'elle-même, a dans l'art une portée considérable, et demeure un exemple qu'il faudrait sans cesse se proposer, sans jamais espérer l'atteindre.

CHAPITRE VI

Le commencement de la décadence. — Les élèves de Velazquez : Del Mazo, Carreño, etc — Murillo. — Alonso Cano.

Parfois la décadence d'une école est brusque et presque sans transition, tant ceux qui succèdent aux maîtres impérieux leur sont inférieurs, et tant ils sont eux-mêmes suivis d'artistes médiocres ou même franchement détestables. D'autres écoles offrent un spectacle différent : souvent une nuance très légère sépare son point de perfection du commencement de sa décadence ; il y a encore de belles œuvres à recueillir, de nobles figures à étudier, mais certains signes annoncent que les temps héroïques sont passés, et que l'épuisement est sinon proche, du moins inéluctable. C'est le cas pour l'école espagnole une fois Velazquez disparu.

Il serait même plus exact de dire que cette décadence commençait déjà de son vivant, et que seul il la masquait de tout le prestige de sa gloire, de toute la séduction de son talent. Le Greco, Herrera le Vieux, Ribera, Zurbaran, de quelques années plus âgés que Velazquez ou exactement ses contemporains, achevant leur arrière au moment où il entrait en pleine force de talent, ou mourant à peu près en même temps que lui, représentaient comme lui tout l'éclat, toute la virilité de l'école espagnole. Mais ceux qui naquirent un peu plus tard ne marchèrent pas absolument leurs égaux. Nous n'exceptons pas Murillo de cette appréciation ; c'est même lui que nous avions en vue, quelles que soient sa gloire et ses séductions.

Avant d'essayer de justifier cette opinion tout en rendant l'hommage dû aux admirables qualités de ce maître, nous avons à signaler quelques remarquables artistes, la plupart élèves de Velazquez ou préoccupés de lui, sans être cependant ses continuateurs.

Le plus robuste, bien que son œuvre soit demeurée peu nombreuse, peut-être pour une raison que l'on ne va pas avoir de peine à découvrir, est Juan

Bautista Martinez del Mazo, né à Madrid dans les environs de 1615 et mort en 1667. Il fut l'élève favori de Velazquez et devint son gendre ; il s'était approprié la manière de son maître, en conservant toutefois un accent sévère et digne ; il lui succéda dans sa charge de peintre de la cour, et exécuta dans son style plus d'un portrait royal ou princier. Vraisemblablement, du vivant même de Velazquez il peignit des morceaux qui depuis ont dû être attribués au maître lui-même, et cela de très bonne foi, car l'erreur est facile, tant certaines peintures de Martinez del Mazo présentent de force et de style, et sont presque

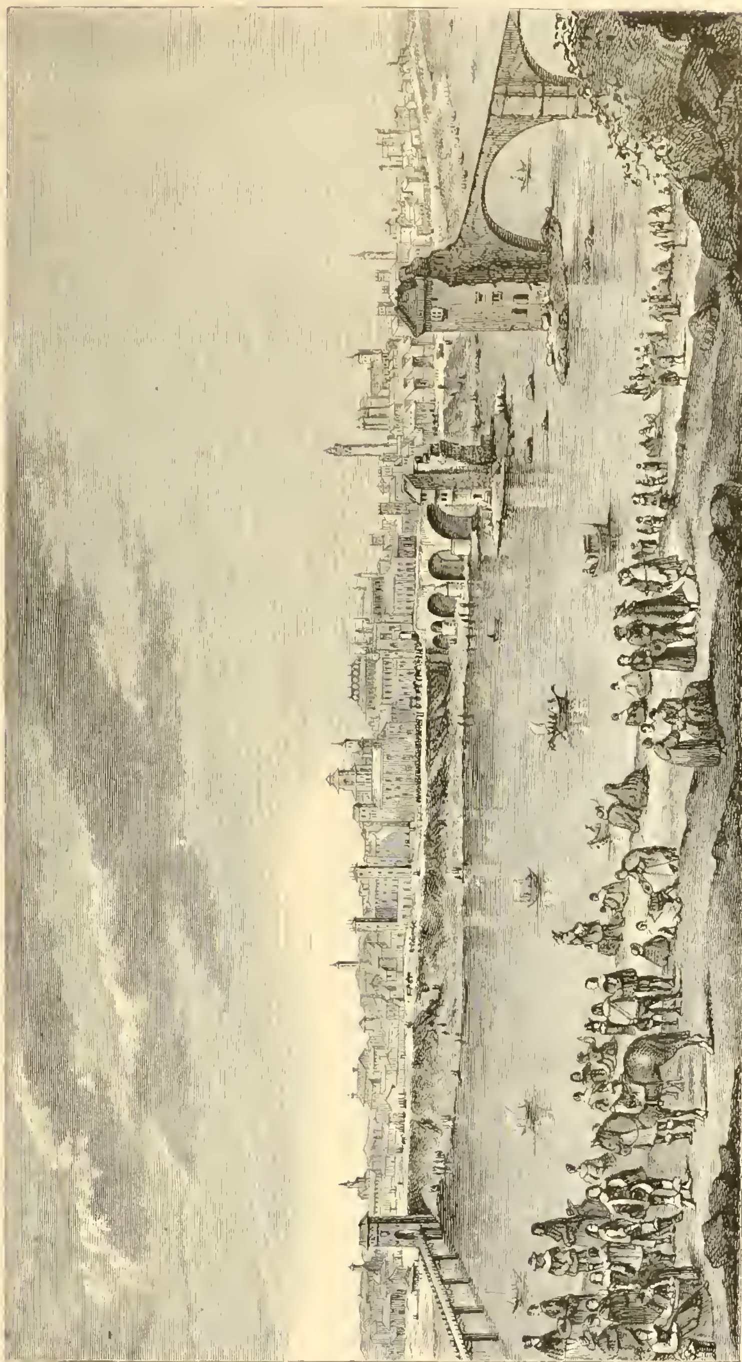


JUAN BAUTISTA DEL MAZO. — DON TIBURCIO DE REDIN.

dignes du pinceau de Velazquez ; ainsi s'expliquerait le nombre relativement limité des œuvres connues comme siennes propres.

Il est au musée du Prado une peinture à laquelle le beau-père et le gendre ont collaboré, et il n'y a aucune discordance que l'on puisse signaler entre les besognes de chacun : C'est une très superbe vue de Saragosse, qui est de del Mazo, et que Velazquez a enrichie, « étoffée », au premier plan, d'un bon nombre de personnages, cavaliers et gens du peuple ; sans doute ces groupes sont exécutés en perfection, mais le paysage même est remarquable de grandeur et d'harmonie, et il ne forme pas un fond indigne d'une pareille collaboration. D'autre part les deux grands portraits exclusivement de la main de del Mazo, qui sont au même musée, peuvent compter parmi les œuvres les plus fières et les plus

solides de l'école. L'un est le portrait de *Don Tiburcio de Redin y Cruzat*, cheva-



JUAN BAUTISTA DEL MAZO. — VUE DE SARAGOSSE.

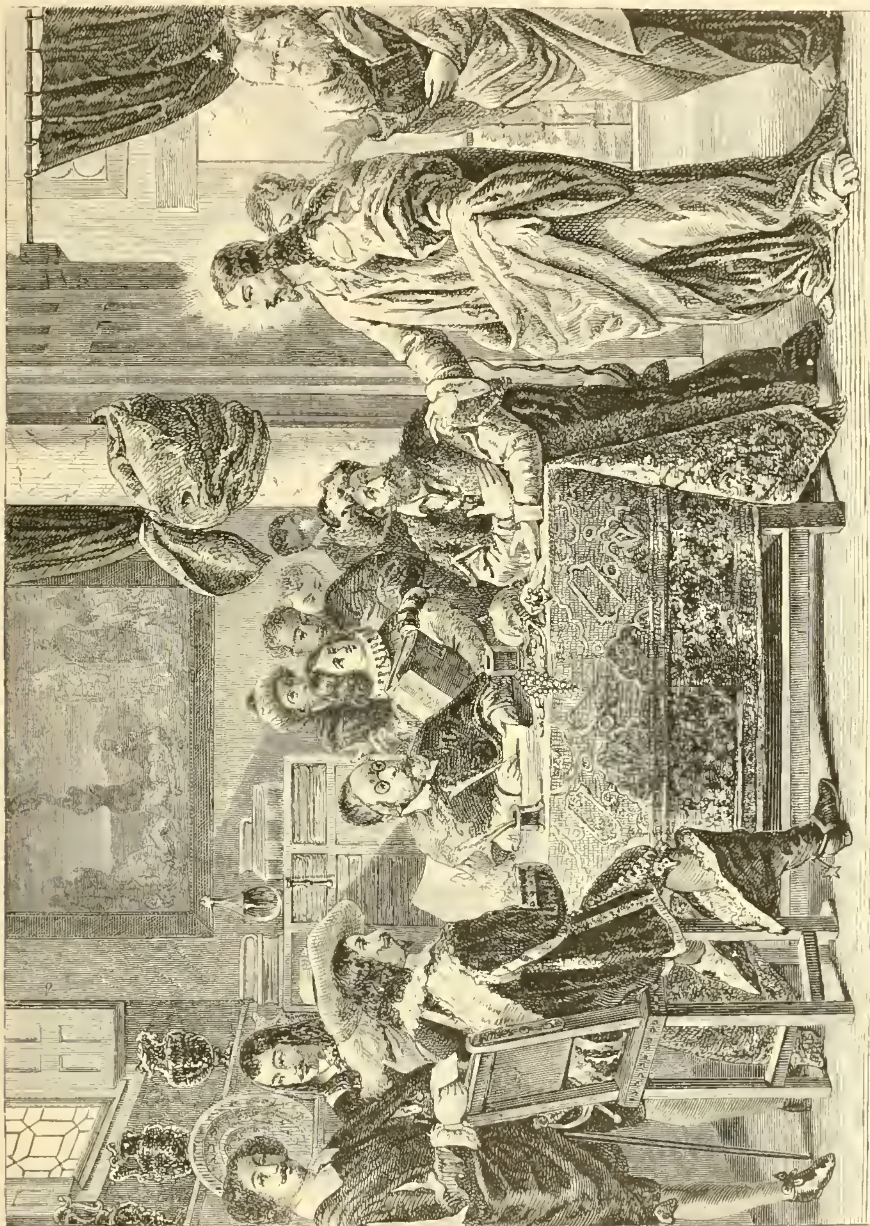
lier de Saint-Jean, mestre de camp de l'infanterie espagnole sous Philippe IV; en pied, près d'une table sur laquelle sont deux pistolets, la main gauche

tombant le long du corps et supportant un chapeau gris à larges bords ; portrait d'une sobre et puissante allure, d'un grand style, qui ne souffre pas du voisinage du *Vulcain* à côté duquel il est placé, et qui se tiendrait encore à côté de l'*Amiral Pulido Pareja*, ce beau morceau de Velazquez à la National Gallery. L'autre portrait est celui de *Marianne d'Autriche*, seconde femme de Philippe IV, très beau portrait en pied, de jeune femme aux tresses blondes, entièrement vêtue de noir; dans une pièce voisine s'aperçoivent deux jeunes enfants avec leurs gouvernantes ; peinture d'une non moins noble tenue que la précédente. Enfin il y a de lui de nombreux paysages d'un style plutôt décoratif. Reste une œuvre d'une attribution moins sûre et qui est donnée comme un des plus beaux Velazquez alors qu'elle pourrait bien être, tout ou partie, de notre intéressant artiste; c'est la réunion de portraits, la *Famille de Velazquez*, au musée de Vienne, page célèbre et digne de l'être, où sont groupés la femme et la fille de Velazquez, les enfants de celle-ci, J. B. del Mazo lui-même, Juan de Pareja, enfin Velazquez vu de dos, et peignant, tout au fond d'une large galerie. Les biographes de Velazquez ne mentionnent point ce tableau qui aurait été pourtant un de ses principaux ; c'est déjà une présomption, et ce qui confirme l'attribution à del Mazo, ce sont certaines lourdeurs d'exécution et certaines imperfections de perspective que l'on peut noter dans les autres œuvres de ce peintre, entre autres le *Portrait de Marianne d'Autriche*. Quoi qu'il en soit, c'est un tableau de premier ordre. Avoir produit plusieurs œuvres dignes de Velazquez et assez imposantes pour lui avoir été attribuées, ce n'est sans doute pas avoir égalé Velazquez, mais c'est être plus qu'un bon élève.

Juan de Pareja, qui vient d'être nommé, fut le type de l'élève parfaitement docile et soumis. Il était mulâtre et avait été l'esclave de Velazquez; il l'avait accompagné lors de son premier voyage à Madrid et ne l'avait jamais quitté. Velazquez l'affranchit et l'admit comme élève sur le tard, après qu'ayant étudié la peinture en secret il eut montré ce qu'il pouvait faire. Le seul tableau authentique de Pareja est la curieuse *Vocation de saint Matthieu* du musée de Madrid. Elle ne rappelle guère quoi que ce soit de Velazquez, sauf peut-être en certaines têtes de gentilshommes contemporains de Pareja, représentés dans cette peinture qui est plutôt un pastiche des maîtres italiens. Toutefois les historiographes espagnols s'accordent à dire que les portraits peints par Juan de Pareja étaient tout à fait dans la manière de son maître.

Plus remarquable que Pareja et au moins autant que del Mazo, est un autre très beau peintre, Juan Carreño de Miranda (1614-1685), qui peut être rangé dans l'école de Velazquez sans avoir été à proprement parler son élève. C'est auprès de Pedro de las Cuevas (1568-1635), un maître qui a formé de remarquables élèves, mais de qui il ne reste rien, que Carreño avait appris la peinture; mais c'est Velazquez qui l'attira près de lui ayant vu quelques morceaux de sa main.

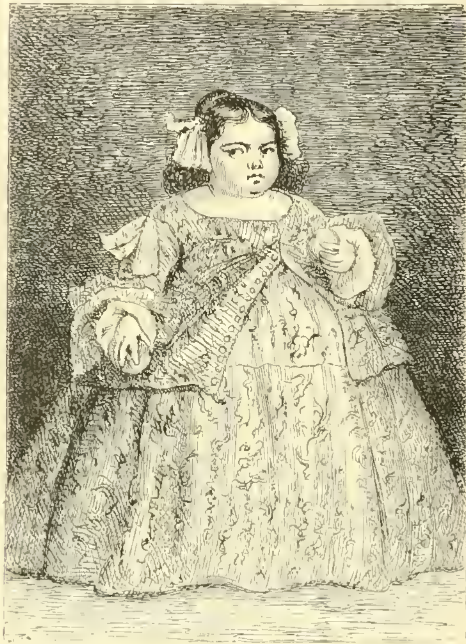
Velazquez le chargea de divers travaux de décoration dans cet Alcazar dont il dirigeait les embellissements. Carreño de Miranda fut assez estimé pour être nommé peintre du roi en 1650, et il obtint une dignité à la cour sous le règne de Charles II qu'il a portraituré avec un talent de premier ordre. C'est un des beaux portraits du musée, et qui vaut d'être admiré encore après qu'on a vu les Velazquez, que celui de ce jeune roi blond et lymphatique, à la figure allongée, à la



JUAN DE PAREJA. — LA VOCATION DE SAINT MATTHIEU.

lèvre inférieure épaisse et d'un rouge qui tranche sur la pâleur, au costume noir sur lequel brille seulement le collier de la Toison d'Or; c'est peint d'une touche souple et subtile, qui rappelle Velazquez avec un accent pourtant assez particulier.

D'autres portraits encore, au Prado, montrent Carreño comme un parfait peintre; notamment celui de *Marianne d'Autriche* en habit de veuve et assise devant un pupitre, figure d'un caractère triste et imposant; *Iwanowich Potemkin*, ambassadeur de Russie, superbe image en pied; *Francisco Bazan*, un bouffon



CARREÑO DE MIRANDA. — UNE NAINE.

de Charles II, portrait des plus saisissants. Ce portrait d'un homme vêtu de noir, et d'une enveloppe extrêmement subtile et obscure, est d'une facture aussi audacieuse que celle de Velazquez; cette recherche de l'enveloppe, ce fuyant des contours, ce mouvement dans l'ombre ont été réalisés bien avant certains tableaux célèbres de peintres modernes, américains notamment, qui peut-être se sont souvenus de ce morceau. Enfin Carreño, outre ses travaux de décoration et ses portraits de notables personnages, produisit aussi quelques études de nains et de phénomènes; il en est un extrêmement curieux, une naine d'énorme corpulence, magnifiquement vêtue de brocard rouge, que l'artiste a peinte avec une verve surprenante. Comme peintre d'histoire, le *Saint Ambroise distribuant des aumônes* au Louvre, dans la collection La Caze, prouve qu'il était également remarquable

en ce genre. Il est dommage qu'une aussi belle œuvre ne soit pas plus à la portée de la vue.

Le maître de Carreño, Pedro de las Cuevas, avait formé, disons-nous, plus d'un élève remarquable. Nous nommerons ici, entre autres, Antonio Pereda (1599-



CARREÑO DE MIRANDA. — CARLOS II.

1669) de qui l'Académie de San Fernando possède le curieux tableau du *Songe de la Vie*, bizarre et maniéré de composition, mais d'exécution fort belle ; Juan Montero de Roxas ; Francisco de Burgos ; Josef Leonardo, etc., etc.

Quant à Juan Carreño, il a été lui-même un maître excellent, et il a eu entre autres élèves de grand talent Juan Martin Cabezalero, et surtout Mateo Cerezo

1635-1675). Les deux peintures que possède le musée de Madrid montrent Cerezo comme un riche et harmonieux coloriste, très épris des vénitiens; le *Mariage de sainte Catherine* et plus encore l'*Assomption de la Vierge*, d'une grande richesse de couleur, paraîtraient plutôt d'un élève de Véronèse que d'un contemporain de Velazquez, mais ce sont deux œuvres pleines des plus belles qualités.

Au contraire, un peintre d'origine italienne, Fray Juan Rizi, fils d'Antonio Rici, ou Rizi, venu en Espagne avec Zucchero pour les travaux de l'Escorial, se rapproche de Velazquez dans certaines œuvres, en tant que tendances de coloriste, bien qu'il ne paraisse pas avoir eu de rapports avec lui. Juan Rizi était élève de Bautista Mayno, et il a passé la majeure partie de sa vie dans les couvents. Son tableau de la *Messe de saint Benoît*, à l'Académie de San Fernando, est d'une grande simplicité de composition, d'un sentiment profond, et d'une grande finesse de couleur. Son frère, Francisco Rizi (1608-1685) a eu pour élèves, entre autres, Antonio Escalante, dont les œuvres se ressentent de l'imitation du Tintoret, et Claudio Coëllo, un peintre important dont nous aurons à reparler.

Alonso Cano (1601-1667) a été le condisciple de Velazquez à l'atelier de Pacheco, mais il est difficile d'avoir suivi une voie plus différente de celle de son camarade. Il semble au contraire avoir suivi les enseignements de Pacheco, et avoir mis autant de soin, dans sa peinture, à éviter le réalisme dans les types que les peintres de son temps et que Velazquez, à le rechercher dans ce qu'il a de caractéristique. Les grands vénitiens, tels que Véronèse, Titien, Tintoret, et avant eux Carpaccio, Cima, les Bellini, avaient été des réalistes dans une plus grande mesure qu'on ne pense, quant aux types de leurs personnages : ils avaient représenté suivant leur sentiment personnel, mais très fidèlement, les modèles qu'ils avaient sous les yeux. Mais un peintre espagnol qui, comme Pacheco, et tels autres étudiés plus haut, s'inspire littéralement et de seconde main des types peints par les Vénitiens, fait œuvre conventionnelle, académique, mises à part les hautes qualités qu'il peut apporter dans son œuvre. C'est le cas d'Alonso Cano, de qui on a pu dire avec raison qu'il est le peintre le moins espagnol de son temps. Toutefois, s'il semble ne pas se douter de l'existence des types si caractérisés qui inspiraient ses rivaux, il demeure espagnol par la sévère et riche harmonie de sa couleur; elle garde comme malgré lui, la puissante saveur grise de l'ensemble, quelle que soit la richesse de ses rouges et de ses bleus. Ces observations s'appliquent beaucoup moins à sa sculpture qui au contraire est par excellence de la race et du sol, ascétique et naturaliste, mêlant la réalité du sang, des plaies, des maigreurs, des décharnements et des suppliciements, à l'idéale expression de l'extase. Il suffit pour ne pas sortir de notre sujet, de rappeler la célèbre statuette de *Saint François d'Assise*, que d'innombrables copies et imitations n'ont pu vilipender et qui demeure une des plus émouvantes œuvres de la sculpture des temps modernes.



CARREÑO DE MIRANDA. — PORTRAIT DE MARIANNE D'AUTRICHE.

Alonso Cano a mené une existence mouvementée, romanesque, et qui contraste avec la correction et la douceur de sa peinture. Il naît à Grenade; puis il est placé par son père, constructeur de retables, à l'atelier du sculpteur Martinez Montanez, à Séville; en même temps il étudie la peinture auprès de Juan



CARREÑO DE MIRANDA. — SAINT SÉBASTIEN.

Castillo, puis auprès de Pacheco; à la suite d'un duel il vient à Madrid où il retrouve Velazquez qui le recommande vivement et lui procure des travaux. Alonso Cano devient rapidement célèbre et exécute d'importants ouvrages pour les cathédrales et les couvents des plus grandes villes. On croit qu'il a eu dans sa vie privée un drame violent; plus tard il obtint une prébende à la cathédrale de Grenade, non sans quelques procès et difficultés. Parmi les peintures de Cano, parti-

culièrement au musée du Prado, brillent le *Christ mort soutenu par un ange*,



JUAN RIZI. — SAINT BENOIT CÉLÉBRANT LA MESSE.

d'un très beau modelé, et *la Vierge avec l'Enfant Jésus* qu'elle tient sur ses genoux et contemple tendrement, peinture d'une très caressante couleur, puis le

Christ à la Colonne, diverses figures de saints, etc. Mais pour parler plus dignement d'Alonso Cano, il faudrait étudier son œuvre de sculpture, qui est considérable. Il y a lieu d'ajouter que Alonso Cano a par son enseignement créé à Grenade une sorte d'école qui, durant toute la deuxième moitié du XVIIe siècle, manifesta de l'activité, mais ne présente pas de caractères différents de ceux de l'école de Séville.

Nous arrivons à Murillo par un élève du maître même de Cano et de Murillo, et qui joua dans la carrière de Murillo un rôle décisif; c'est Pedro de Moya (1610-1666), qui après avoir étudié à Séville auprès de Juan de Castillo, avait voyagé en Flandre et en Angleterre où il avait été demander à Van Dyck de l'admettre parmi ses élèves. Pedro de Moya, dont l'œuvre est assez difficile à caractériser aujourd'hui, ou plutôt apparaît un peu inégale, tenta d'introduire à Séville, puis à Grenade, l'influence flamande dont il était lui-même imbu ; son élève Juan de Sevilla Romero y Escalante fut celui qui se pénétra le plus de cette doctrine. Mais il n'y avait pas lieu d'espérer que maintenant l'influence flamande pût comme jadis s'opposer à l'influence italienne et produire des fruits différents. D'ailleurs en quoi eût-elle différé à cette époque ? Van Dyck n'était-il pas aussi italien d'éducation et d'assimilation qu'il demeurait flamand de race ?

Murillo allait représenter dans l'école espagnole, avec le maximum du talent approprié à cette inspiration nouvelle, la transformation de l'esprit religieux en l'esprit dévot. Si ardente que fût la dévotion, c'était un état d'esprit inférieur à la religion profonde des temps précédents, et si aimable, si doux, si insinuant que fût le talent de Murillo, c'était déjà la décadence par rapport à l'admirable souffle des Morales, des Herrera, des Greco, à la saine candeur de Zurbaran. Ceux-là étaient des maîtres religieux par excellence, virils, héroïques, ne se préoccupant point de séduire, mais au contraire de subjuguer, d'émouvoir tragiquement, farouchement, de ramener souvent la méditation de l'homme vers ses souffrances et son néant plutôt que vers ses récompenses. Ils ne montraient la béatitude que comme une conséquence et un accompagnement des plus terribles mortifications, des deuils les plus cuisants, des plus austères disciplines. Aussi leurs moyens d'expression étaient-ils purs et abrupts. Murillo fut au contraire un corrupteur exquis, ou plutôt, il incarna cette corruption de la piété en Espagne, ce besoin d'une religion aimable et flatteuse, une religion jamais trop souriante, jamais trop parfumée, jamais trop rose. La plupart du temps le Christ, le Crucifié, le Supplicié pour l'amour des hommes, se trouvait suffisamment rappelé à leur souvenir par la personnification de l'enfant souriant et potelé, porteur d'une croix légère comme un roseau, jouet plutôt que symbole de torture, et accompagné, dans des pâturages de nuées, par un petit agneau bêlant. La Vierge, cette veuve amaigrie et douloureuse du Divino Morales, ou bien encore cette extatique, portée en exaltation par de grands anges au vol

foudroyant dans les tableaux d'autel du Greco, devenait une élégante et suave abstraction de grâce, une banale bienheureuse à la convention de beauté toute



ALONSO CANO. — LE CHRIST MORT.

mondaine, levant des yeux blancs, et entourée de chérubins joufflus et rieurs qu'un rien eût suffi à transformer en Amours. C'est pourquoi la facture et la palette de Murillo se ressentirent de cet idéal nouveau. L'exécution se fit vaporeuse, visiblement soucieuse de ne jamais choquer, de ne pas émouvoir trop vivement des nerfs qui n'étaient plus faits pour les austérités implacables. Sa couleur, dans

maintes circonstances, se volatilisa en nuances tendres, en harmonies par trop dépourvues de dissonances.

Et pourtant Murillo fut encore en de nombreuses œuvres un artiste sobre, ému, émouvant; ses qualités sortaient de sa nature, qui était charmante; ses défauts étaient en commun à lui et à son temps. Son réalisme même, tendance qui exista



ALONSO CANO. — SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

en lui, et l'inspira parfois plus heureusement que son rêve, n'eut pas l'élégante vigueur de celui de Velazquez; il conserva quelque chose d'un peu artificiel et demeura d'un réalisme capable de plaire à tout le monde. Murillo est dans l'école espagnole, l'opposé de Ribera; celui-ci, toute comparaison entre les qualités de peintres mise de côté, est théâtral dans le rugueux et le contrasté; Murillo est théâtral dans le délicieux et l'affadi. Un peu de détails sur sa carrière et certaines

de ses œuvres, viendra corriger ce que cette impression d'ensemble pourrait présenter de trop absolu, et montrer, à côté des douceurs que le peintre prodi-



ALONSO CANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT.

gua aux autres, les belles simplicités qu'il rechercha parfois pour lui-même, et rendit en maître absolu.

Bartolome Esteban Murillo était né en 1618 à Séville; ses parents étaient des ouvriers; à dix ans il demeura orphelin, et son tuteur ne s'opposa point à sa précoce vocation artistique; il entra chez Juan de Castillo, mais ce peintre ayant quitté Séville pour Cadix, Murillo se trouva sans maître et s'abandonna à sa

facilité, peignant tant bien que mal, et à la douzaine, pour vivre, des sujets de sainteté, des natures mortes, toutes choses exécutées beaucoup plus de chic que d'après nature. Pedro de Moya revint sur ces entrefaites à Séville, et ayant montré à son ancien camarade d'atelier ses études d'après les maîtres flamands, Murillo sentit soudain combien il se dévoyait. Il n'a plus qu'un but, sortir de Séville, aller en Italie, ou encore dans le Nord, pour connaître ce Van Dyck, ce Rubens dont Pedro de Moya lui a parlé avec tant d'admiration, et qu'à travers les copies il devine si surprenants. Tant bien que mal il réalise une somme qui lui permette d'aller d'abord à Madrid, mais là Velazquez, toujours grand seigneur, toujours accueillant pour ses compatriotes et ses confrères, le reçoit si bien, lui ouvre si larges les portes de ces palais royaux qui contiennent les Rubens et les Van Dyck, et les Titien, et les Tintoret les plus beaux, que le jeune Sévillan ne va pas plus loin et complète à Madrid son éducation.

Murillo retourne en 1645 à Séville, encore un peu hésitant entre tant d'éblouissements et de cultes; il se préoccupe parfois de la facilité puissante, de l'éclat vermeil de Rubens, parfois il repense à la sobriété de Velazquez. Il serait d'ailleurs bien difficile de classer rigoureusement ce que l'on a appelé les différentes manières de Murillo; il a été tantôt repris par l'une, tantôt par l'autre de ses tendances, et souvent même il a dans un seul tableau mêlé la précision et la vigueur, avec le vaporeux et même l'inconsistant. Dès son retour à Séville, il avait entrepris pour les Franciscains une série de tableaux comprenant entre autres le charmant tableau du *Miracle de saint Diego*, connu familièrement sous le nom de la *Cuisine des Anges*, un des plus beaux que possède le Louvre. Peu à peu il conquiert son originalité et sa célébrité. Quant à sa vie, elle est parfaitement simple et pure; c'est celle d'un homme pieux, modeste, et d'un artiste entièrement absorbé par son travail. Les seuls événements de sa carrière sont les dates de ses principales œuvres : en 1648 l'exécution d'une vaste *Conception* pour les Franciscains, et de deux figures de saints, plus grandes que nature, *Saint Isidore* et *Saint Léandre* pour la sacristie de la cathédrale ; en 1649 le célèbre *Saint Antoine de Padoue* qui est réputé son chef-d'œuvre (cathédrale de Séville), puis, de 1658 à 1670, deux séries considérables, l'une pour la confrérie de *La Caridad*, et qui comprend entre autres le *Frappement du rocher*, la *Multiplication des pains* et l'admirable *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant les teigneux*, maintenant à l'Académie de San Fernando; l'autre série, ne comprenant pas moins de vingt toiles, destinées à décorer l'église du couvent des Capucins près de Séville, et qui compte encore deux des plus belles œuvres du maître, le *Saint Thomas de Villanueva faisant l'aumône*, et le *Saint François d'Assise adorant le Christ* qui se détache de la croix pour le venir embrasser.

Après avoir achevé ces grands travaux, produit maintes œuvres des plus variées, Murillo avait dignement rempli sa vie; il fit un voyage à Cadix pour

exécuter un *Mariage de sainte Catherine* commandé par les Capucins pour leur église ; une chute d'échafaudage le força à rentrer à Séville sans avoir achevé ce tableau. En 1682, après de longues souffrances, il mourut le 3 avril.



PEDRO DE MOYA. — JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES.

Comme nous l'avons dit à l'instant, il est difficile de classer l'œuvre de Murillo en même temps par chronologie et par manières. Au surplus, c'est assez inutile ; il suffit de dire que cette œuvre au besoin se divise quant aux sujets en

peintures de la vie familière, et en peintures religieuses de beaucoup les plus importantes et les plus nombreuses; puis, quant à la facture, en tableaux exécutés dans un style vigoureux et sobre, et en tableaux sensiblement plus flatteurs et où sont prodiguées toutes les caresses des expressions et des types souriants, des couleurs les plus tendres.

La première de ces manières correspond aux peintures de la première catégorie, et à quelques peintures religieuses d'un caractère plus austère, telles la *Sainte Élisabeth*, le *Songe d'un Patricien*, le *Saint François d'Assise*. Mais encore une fois, Murillo mêle souvent la caresse à l'austérité, et introduit quelques accents plus sérieux à ses plus souriantes peintures; s'il en est beaucoup plus



MURILLO. — MENDIANT.

d'entièrement gracieuses et vaporeuses, il n'en est pour ainsi dire point qui présentent un aspect entièrement sévère ; cela était au-dessus des forces de cet affectueux et tendre rêveur ; et cela rend bien toute classification peu nécessaire.

Si nous examinons d'abord, puisque c'est la moins importante partie de son œuvre sinon en qualité, du moins en nombre, les peintures de la vie familière, elles semblent présenter un aspect différent de ses autres toiles, et elles surprennent d'abord ceux qui se sont fait de lui d'après ses *Conceptions* et ses *Saintes Familles* une idée arrêtée. Nous avons vu au musée de Munich des visiteurs, et non des moins bien informés en art, s'écrier qu'il y avait là « un Murillo inconnu » ; ils ne se souvenaient pas, sans doute, du petit *Mendiant* du Louvre, qui est certainement le plus parfait spécimen du genre ; mais il est vrai que la *Pinacothèque*



MURILLO. — SAINT THOMAS DE VILLANUEVA.

est particulièrement riche en toiles de cette sorte, et que leur réunion leur donne un éclat et une force assez inattendus. Ce sont des scènes de la rue à Séville, de ces mangeailles en plein air, de ces cris et de ces rires qu'engendre le soleil. Dans un des tableaux, deux petits mendiants s'ébattent près d'une corbeille de raisins, et sont en devoir de dévorer un melon à belles dents ; dans un autre, deux gamins des rues jouent avec un chien, parmi de frugales victuailles, pain, citrons, pommes, etc. ; ou ce sont encore des parties de dés ; une petite marchande qui compte en riant son gain de la matinée avec un associé ou un commanditaire de dix ans au plus ; une vieille femme qui se livre à une chasse acharnée à travers les fourrés de la tête de son garçonnet, tandis que celui-ci mange tranquillement son pain tout en jouant avec un petit chien. Aimables scènes dont Murillo dissimule le côté sordide par une couleur chaude, une bonne humeur d'exécution, comme la lumière et le mouvement le font eux-mêmes passer là-bas. Mais il s'en faut que malgré cette vigueur de couleur, cette apparence de réalisme, Murillo ait franchement accepté les laideurs, et caractérisé les types. Aussi notre petit mendiant du Louvre est-il un morceau plus franc d'allure, et même plus brutal de facture si l'on peut employer ce mot avec Murillo : c'est ainsi que si les jambes, les bras, la poitrine sont d'un modelé riche et gras, quasi-corrégien, la culotte, par exemple, est peinte de façon sommaire et rude, insuffisante même par son inutile énergie, comme dans les tableaux d'un autre genre se rencontrent des parties insuffisantes par le trop de douceur. Ce n'en est pas moins un morceau d'une grande richesse de couleur et d'un dessin excellent ; mais si on le compare au petit *Pied bot*, de Ribera, combien tout de suite nous apercevons-nous que Murillo nous renseigne moins sur un caractère, sur une nature, sur une race, sur toute une histoire enfin.

Il ne faut donc point demander à notre maître de la pénétration, de la profondeur, de la vérité vraie, puisque dans les sujets où cela serait le plus de mise, son tempérament s'est refusé à nous en donner. Mais pour du charme, de la douceur, de la bonté qui rêve à du sourire, il a prodigué tout cela. Les plus réputés ascètes chez lui rient aux anges, et les anges sont partout dans les tableaux de Murillo ; ils se mêlent à tout avec une souriante indiscrétion ou un zèle délicat ; ils enguirlandent la Vierge et son Bambin, se fourrent jusque dans les bras et les plis du manteau du Père Éternel, lui-même un vieillard blanc, affable, très peu terrible ; ils consentent à jouer avec le chien de la maison, comme dans la *Naissance de la Vierge*, du Louvre. Ils sont plus robustes et d'une beauté moins mièvre dans notre beau tableau du *Miracle de saint Diego*, le plus précieux de notre collection, avec ses célestes cuisiniers, qui vont, s'empressent aux apprêts du repas des moines ; le tout si sobrement peint, personnages et accessoires, d'une couleur sévère dans son harmonie grise et noire, d'une facture vigoureuse et si parfaite qu'une jarre de terre brune, une assiette de

faïence grossière, y valent presque un morceau de Velazquez. La *Sainte Famille*, l'*Immaculée Conception* en largeur avec son beau groupe de personnages contem-



MURILLO. — CONCEPTION DE LA VIERGE.

porains dans un coin du tableau, sont encore de belles œuvres, quoique tournant déjà dans leur ensemble au genre le plus vaporeux et à l'imagination la plus innocente, la plus courante du bon Murillo. Quant à la célèbre *Assomption* ou

Immaculée Conception du salon Carré, c'est une de ces pages célèbres dans le monde entier, au moins autant par le prix qu'elles coûtèrent que par leur qualité propre ; il est inutile de les critiquer, puisqu'on ne pourra changer l'opinion de la foule à leur égard, mais malgré sa grâce et son caractère langoureux, on ne saurait non plus la considérer, loin de là, comme une des meilleures œuvres de l'artiste.

On s'en convaincrait vite lorsque l'on rencontrerait, pendant une tournée en Espagne, un grand nombre de pages de cette inspiration et de cette qualité, parmi lesquelles prennent une grandeur exceptionnelle les œuvres sévères ou ardentes telles que le *Songe du Patricien*, ou l'*Élisabeth de Hongrie* à San Fernando ; ou au musée du Prado, la *Sainte Famille* dite *del Pajarito*, la *Rencontre de Rébecca et d'Éliézer*, le *Saint Ildefonse recevant la chasuble*, l'*Adoration des Bergers;* ou enfin et surtout le *Saint François d'Assise* au musée Provincial de Séville.

Les deux tableaux du *Songe d'un Patricien*, à l'Académie de San Fernando, sont de très belles compositions relatives à la légende de la fondation, à Rome, de Sainte-Marie-Majeure : dans l'une l'on voit le patricien et sa femme agenouillés devant le pape Libère auprès duquel se tient un cardinal qui dans un geste familier ajuste ses besicles ; pape et patricien ont le même mouvement d'étonnement quand ils ont découvert que le même rêve est venu les visiter tous deux ; dans le fond se voit une charmante procession, joliment indiquée dans sa couleur et dans son animation ; elle se rend sans doute à la recherche de la place où se trouve la neige fraîchement tombée, et qui est le signe, indiqué par la Vierge, de l'emplacement sur lequel doit être érigée la basilique. L'autre tableau, qui dans l'action précède celui qui vient d'être décrit, est plus simple et plus sévère : c'est le songe même du patricien Jean; il est accoudé sur une table couverte de riches tapis, et supportant un gros livre ; il dort la tête dans sa main ; près de lui, sur le sol, sa femme étendue à demi sur des coussins et des étoffes, est également plongée dans le sommeil, avec un fidèle chien couché contre ses pieds. Au-dessus d'elle, dans une arrivée de nuages, apparaît la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux, et montrant d'un geste, au dormeur, la campagne déserte, nocturne, dont on aperçoit une échappée, au delà du mur interrompu de la chambre. Ce tableau est toute gravité de couleur, toute simplicité de sentiment ; le peintre, par la bonté de son âme, a donné une dignité émouvante, à ces deux figures toutes abandonnées dans le profond repos.

La *Sainte Élisabeth de Hongrie* est plus saisissante encore, car il n'y a là point de place pour l'agréable et le flatteur ; la couleur s'est faite sobre, austère, presque neutre tout en demeurant soutenue et robuste ; le dessin s'est simplifié, virilisé, pour ainsi dire ; plus de contours vagues et serpentins ; plus de grâces mondaines dans les figures. La Sainte, en costume de nonne qui serait une reine, car sur sa coiffe blanche est posée une couronne auréolée, est accompagnée de trois suivantes : une vieille religieuse à lunettes, et deux



MURILLO. — SAINTE FAMILLE.

jeunes filles, de beauté sévère ; l'une porte sur un plateau des pots d'onguents, et l'autre verse l'eau d'une aiguière sur la tête teigneuse d'un petit mendiant que lave la bonne sainte. Élisabeth en même temps dirige son regard compatissant et sérieux vers d'autres malheureux : une vieille femme qui la regarde avec admiration, un stropiat, un autre teigneux qui gratte douloureusement sa tête ;



MURILLO. — LE « POUILLEUX » DU LOUVRE.

au premier plan, encore, est assis à terre un misérable qui bande la plaie de sa jambe ; spectacles d'humilité et de charité que le peintre a rendu sans déclamation, sans fausse sensibilité, comme aussi sans dissimulation de ces maux et de ces haillons, mais qui brille de l'éclat des nobles choses, simplement faites.

Quant au *Saint François d'Assise* du musée de Séville, c'est là le vrai chef-

d'œuvre de Murillo, quelles que puissent être l'importance, la richesse et la célébrité de telles autres pages. Ce jour-là le peintre a aimé son art de toute son âme, et d'un amour tout différent de celui qui l'inspirait lors de ses plus souriants enfantillages pieux. Ce n'est pas qu'il ait employé avec une énergie inaccoutumée ces moyens si frugaux d'une harmonie brune, grise et blanche qui domine dans le tableau; au contraire c'est encore par une intensité de douceur, un modelé longuement caressé, qu'il arrive à la puissance; ce n'est pas non plus que sous la violence de l'émotion qui l'animait, son dessin soit devenu exalté et fougueux; bien loin de là, il est ferme et sévère, tout en demeurant de cette souplesse et de cet abandon que Murillo ne peut abdiquer. Un homme est là, en robe de moine, agenouillé dans une contemplation de tendresse et de désir infinis; devant lui est le Christ attaché à la croix, douloureux, bien supplicié et bien mort; mais ce mort descend de l'arbre de souffrance où il demeure encore attaché par une de ses mains trouées, sa pâleur s'illumine à peine d'une mystérieuse lueur, il vient au-devant du saint éperdu et l'effleure d'un embrassement. Peu à peu, l'attention est si fortement conquise par cette toile de couleur si pauvre et si intense, par ce qu'il y a de mystérieux, de mouvant dans l'ombre, que tout ce qui est autour de vous s'efface, que la scène prend un relief extraordinaire, que le miracle s'opère réellement devant vous et que vous y participez. Dans cette œuvre-là, Murillo s'est montré l'égal des plus grands, il a rendu avec une telle force un sentiment ardent et pur que, par une exception notable, la dévotion s'est presque élevée à d'aussi hauts sommets que le sombre esprit religieux, inspirateur des âges précédents.

Il serait inutile, après cela, d'énumérer les autres œuvres du peintre, car elles ne diraient rien de plus sur son âme candide, sur son esprit simple et son talent affecté, sur cette radieuse décadence dont il n'était point responsable, tandis qu'il mérite d'être honoré pour sa parfaite nature. Peut-être, la *Bénédiction d'Ésaü* du musée de l'Ermitage nous le révélerait-elle sous le jour peu connu d'un paysagiste à la Rubens; mais ce n'est là qu'un détail, et nous avons dit l'essentiel. Murillo est plus d'une fois tombé dans la fadeur, en fournissant copieusement son temps des images riantes qu'il exigeait. D'un art réellement moins élevé que celui de ses plus troublés prédécesseurs, sa peinture sent une fin d'école, tout en reprenant parfois une tenue et une beauté dignes de la plus grande époque. Dans son ensemble, elle est un peu à la haute peinture religieuse, ce qu'est l'opéra au plain-chant. Le temps d'ailleurs, peu à peu l'avait voulu ainsi, et l'opéra était encore beau. Mais Murillo a été une âme d'artiste vraiment noble et convaincue, et cela a suffi pour conserver à son œuvre, à travers les temps, une atmosphère de respect, une bonne odeur de pureté, auxquelles ne sont point insensibles ceux mêmes qui se renferment jalousement dans l'admiration des maîtres plus grands, plus impérieux et moins faits pour plaire.

CHAPITRE VII

La fin de l'école. — Valdès Leal. — Claudio Coëllo. — L'invasion étrangère. — Goya.

Murillo mort, l'Espagne n'allait pas tarder à perdre complètement le sens de la peinture. De même que des palais admirables commençaient à devenir des ruines; des villes prospères, des bourgades endormies; des campagnes jadis défrichées et entretenues en fertiles cultures par ces Morisques dont on avait pompeusement célébré l'expulsion, des solitudes arides; de même l'art passait à l'état de souvenir, et de souvenir que l'on ne comprenait même plus, ce qui est plus triste.

Le mouvement ne se ralentit point avec une absolue soudaineté, mais Murillo étant mort en 1682, les bons peintres qui s'étaient groupés autour de lui ou qui avaient encore poussé de place en place, ne dépassèrent pas le siècle. Et ce n'est point parce qu'un siècle plus tard se manifesta une fougueuse et étrange nature d'artiste, que l'on en peut conclure que la morte un instant se réveilla.

Parmi les élèves directs de Murillo, il n'en est point qui l'aient égalé, et point surtout, dont le nom ait conservé la plus petite célébrité. Son fils, Gaspar, qui entra dans les ordres, l'imita chétivement. Son meilleur élève, Francisco Menedès Osorio, fut son collaborateur et termina le *Mariage de sainte Catherine* que le maître n'avait pu achever à Cadix. D'autres collaborateurs ou élèves ayant demeuré plus ou moins longtemps à son atelier, l'assistant dans sa surabondante production ou ne faisant que passer par son enseignement, furent Juan Gazzon, Juan Simon Guttierez, le mulâtre Sébastien Gomez, qui fut le Juan Pareja de Murillo, Pedro Nunez de la Villavicenzio, Alonso de Escobar, José Lopez, Francisco Perez de Pineda, Francisco Antoline de Sarabia. Un collaborateur à part fut Iriarte, qui pendant longtemps exécuta pour lui les fonds de paysage de ses tableaux.

Puis ceux qui peuvent être rattachés à son école par l'influence subie, et qui

continuent, en l'affaiblissant, sa manière jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et dont le meilleur, pour ne point citer trop de noms insignifiants, est Benando German de Llorente, mais franchement décadent.

Enfin ses rivaux, car cet homme si doux suscita des jalousies violentes : les



JUAN DE VALDÈS LEAL. — LES DEUX CADAVRES.

deux plus célèbres sont Herrera le jeune et Juan de Valdès Leal. Du premier (1622-1685) il n'y a pas grand'chose à dire : c'est un peintre à la fois fougueux et affecté, qui a trouvé le secret de tourner en exagérations ridicules les puissants emportements de son père. Le *Triomphe de saint Hermenegilde* au

musée de Madrid est, malgré l'audace que le peintre avait eue de reprendre ce sujet après le vieux Herrera, une page assez grotesque avec son saint qui s'élève au ciel dans un geste de danseur. Ses meilleures œuvres sont deux grandes compositions pour la cathédrale de Séville.

Quant à Valdès Leal (1630-1691), il est malheureusement égaré dans son temps et né trop tard. Il avait la force du tempérament, la grandeur de la conception, l'originalité de la couleur, mais né plus de trente ans après Velazquez, il venait à une époque où la technique commençait à se gâter pour tomber dans



JUAN DE VALDÈS LEAL. — ASSOMPTION.

la virtuosité pure, où le goût sévère se perdait, aussi bien dans la société que chez les artistes. Malgré ces conditions défavorables, il n'apparaît pas moins comme supérieur à la moyenne des peintres de sa génération, plus génial même peut-être que Murillo. Né à Cordoue, il avait étudié à l'atelier d'Antonio del Castillo, qui lui avait transmis son goût impétueux et son sens réaliste, puis il fit un séjour à l'atelier de Zurbaran, et enfin se fixa à Séville, où il subit comme malgré lui et passagèrement l'influence de Murillo, avec qui il se trouva en fréquent antagonisme, comme d'ailleurs avec plus d'un de ses confrères.

Parmi ses œuvres les plus importantes sont ce lugubre tableau du gentilhomme et de l'évêque dans un pourrissoir; l'*Exaltation de la Croix;* à la cathédrale de Séville, la *Flagellation* et *Saint Ildefonse recevant la chasuble;* au

musée de Madrid, la *Présentation de la Vierge:* à Londres, une très belle *Assomption*, etc. Valdès Leal a été aussi un graveur de talent; sa couleur est pleine



HERRERA LE JEUNE. — TRIOMPHE DE SAINT HERMENEGILDE.

d'originalité, avec de curieux contrastes de noirs et de blancs ; et ses toiles ont un accent qui ne peut laisser indifférent. Il eut des élèves assez nombreux,

entre autres Palomino (1653-1725) de qui le suffisant titre à la postérité est son ouvrage plein de renseignements des plus importants sur toute l'école espagnole, le *Museo Pictorico*.

En dehors de ces peintres en vue, il en est encore quelques-uns à citer sans liens entre eux, et qui ne manquent pas de valeur. A Valence, Jeronimo de Espinosa (1600-1680) ; à Murcie, Mateo Gilarte, originaire de Valence, condisciple d'Espinosa chez Ribalta ; à Valence encore, Pedro Orrente (1644), imitateur du Bassan ; Esteban March (1598-1660), peintre de batailles assez énergique.

Enfin le dernier beau peintre du xviie siècle, Claudio Coëllo (1623-1694) et un autre peintre qui a du moins laissé une toile très saisissante, José Antolinez (1639-1676). Ce dernier peintre, né à Séville et mort à Madrid, était le neveu et l'oncle de Francesco Rizi ; la toile dont nous parlons est une *Extase de sainte Madeleine* : la pénitente est enlevée au ciel par des anges, et les mains croisées, les yeux levés, elle écoute des anges joueurs de luth. Cette peinture dans une harmonie particulière et très raffinée, de gris, de bleus, de roses et de violets, appartiendrait presque pourtant à l'art agréable, n'était l'admirable tête de la sainte, à l'inoubliable expression d'un ravissement qui succède à de longues douleurs, visage ravagé, d'une laideur belle, visage maigre et bruni, populaire, d'une sorte de gitane. L'artiste qui a fait cela a au moins eu son heure de haute inspiration. La Pinacothèque de Munich possède aussi de lui deux bonnes toiles, une *Immaculée Conception* et un *Saint Jérôme*.

Pour Claudio Coëllo, il fut également élève de Francisco Rizi tout d'abord, puis il avait connu Carreño de Miranda, ce qui lui avait permis de recevoir aussi complètement que possible la meilleure tradition de Velazquez. Avec un élève de Carreño, José Ximenes Donoso, il exécuta des travaux de décoration dans les palais royaux : en 1684 il fut nommé peintre du roi, et deux ans après il succédait à Carreño dans sa charge d'*Aposentador*. Son œuvre la plus considérable est le grand tableau d'autel dit de la *Santa Forma* : il représente, par un assez curieux caprice, la perspective même de la vaste sacristie de l'Escorial dans le fond de laquelle cet autel se trouve érigé ; la famille royale, les plus grands personnages, le prieur de l'Escorial assistent à la bénédiction donnée avec l'hostie miraculeuse conservée en ce lieu. L'œuvre est riche et pompeuse ; on ne saurait la dire émouvante, mais elle est parfaite comme technique, et les portraits ont une belle tenue. La faveur, les travaux nombreux (notamment les portraits qu'il fit très beaux) que cette œuvre immédiatement célèbre valut à Coëllo, furent brusquement interrompus par le succès remporté, en 1692, par Luca Giordano, appelé d'Italie par Charles II et qui répandit dans l'Escorial le déluge de sa peinture insignifiante, faussement grandiose, aux foules immenses de personnages éclosant avec une écœurante facilité. Coëllo, blessé d'une disgrâce imméritée et de préférences indignes, laissa peindre le *Fa presto*, et mourut dans l'isolement.

Cette fois l'influence étrangère était fatale pour l'école. Nous connaissons le



HERRERA LE JEUNE. — SAINT FRANÇOIS S'ÉLEVANT AUX CIEUX.

phénomène, rencontré déjà dans les autres écoles : l'Italie du xve et du xvie siècle les enrichit après le travail d'assimilation, l'Italie décadente les pourrit sans

retour. Après le mauvais art italien, ce fut l'art français qui fit son entrée en Espagne sous Philippe V. Houasse, Ranc, Michel Van Loo sont les maîtres. Quant aux peintres espagnols, autant ne les point nommer ; puis c'est une Babel d'autres étrangers, allemands tels que Raphaël Mengs, italiens comme Tiepolo, et de pires encore. Ce que l'Espagne engendre de plus remarquable, c'est un faux Lancret, Luis Paret y Alcazar, et lorsqu'arrive le dernier grand peintre que cette malheureuse école devait produire, Goya, celui-ci ne pourra pas, quel que soit son génie, échapper à quelques-unes des débilités de son temps.

Goya, cependant, a été un artiste plein de flamme, une nature de rare trempe, et vraiment de la lignée des plus grands prédécesseurs. Mais son œuvre se ressent de l'époque bâtarde où il vécut : elle tient par sa première partie aux élégances musquées du XVIIIe siècle, et par sa dernière au tourment, à l'inquiétude un peu affolée de ce siècle-ci. Les grandes époques d'art ont pour caractère un souverain calme ; elles offrent l'accord de la sûreté d'esprit avec la perfection du métier. L'époque de Goya n'est point telle. Goya est le grand artiste d'un pays et d'un temps épuisés.

On ne peut le considérer, malgré ce que dit le catalogue du musée de Madrid, comme « el regenerador de la escuela naturalista española ». Il n'a point régénéré l'école, puisque la fête de peinture qu'il a donnée n'a pas eu de lendemain, et il a été beaucoup moins souvent un peintre naturaliste qu'un peintre de verve et de caprice sur des thèmes, naturalistes il vrai quant au fait, mais transformés par sa vision. C'est un météore à la marche capricieuse, qui éblouit, fascine, mais pour garder cette comparaison astronomique, est-ce un astre dans le firmament où brillent le Greco, Zurbaran et Velazquez?

La première fois que l'on se trouve en présence des œuvres de Goya en Espagne, il vous surprend et vous attaque de tant de façons différentes que l'on se sent incapable de raisonner avec lui, de le discuter et de voir autre chose que du génie jusque dans ses faiblesses. Ce sont les grands portraits royaux, barbouillés de si impertinente façon et si spirituelle ; ce sont les petites toiles dramatiques, prestigieuses ébauches enlevées avec une verve diabolique ; parfois au contraire des portraits de femmes d'une élégance neuve, sans banalité, d'une richesse et d'une délicatesse sans fadeur, d'un fini sans fatigue ; et encore l'ensemble des grands cartons pour les tapisseries de l'Escorial, œuvre dont l'on ne se rend pas un compte bien exact, et qui déconcerte autant qu'elle amuse ; enfin la merveilleuse décoration de la petite église de San Antonio de la Florida, qui, elle, enthousiasme sans restriction, comme une des pages les plus aisées et les plus sommaires, les plus simples et les plus spirituelles que l'on ait pu voir sur cette terre d'Espagne. Puis il faut dire que l'on est arrivé ici tout imbu de l'idée que Goya est le plus grand artiste espagnol, après Velazquez que l'on connaît mal ou point chez nous. Lui, on le connaît un peu déjà, par toute la

série de ses estampes : les aquatintes des *Caprices*, des *Proverbes*, de la *Tauromachie*, des *Malheurs de la Guerre*, les lithographies des *Courses de taureaux*, toutes choses où, par des moyens rapides, subtils, un peu mystérieux, s'est épanché



CLAUDIO COELLO. — SAINTE FAMILLE AVEC SAINTE-ANNE, SAINT JEAN ET SAINT LOUIS.

le meilleur de sa fièvre. Peut-être même avait-on vu au palais du Trocadéro en 1878, ces peintures de cauchemar qui exécutées par l'artiste pour sa maison de campagne, *La Manola*, *Le pèlerinage à la source de San Isidro*, la *Fusillade*, les *Parques*, et cette hideuse lutte entre deux hommes à demi enfoncés dans la terre,

pages terrifiantes, de facture lugubre et emportée, de caractère trop spécial pour que l'on s'arrêtât à l'exécution, qui d'ailleurs ne pouvait être différente, car de telles visions ne peuvent être peintes par un pourlécheur. Tout cela fait que l'on subit le prestige de Goya en arrivant, et que même l'on est à peu près résolu à ne pas le critiquer, à l'accepter tout entier.

C'est peut-être la meilleure façon de le goûter. Mais pourtant lorsque l'on a l'occasion, après quelque temps écoulé, de retourner dans ce pays, attiré de nouveau par Velazquez, ou pour faire quelque étude spéciale sur les richesses inépuisables du Prado, ou simplement parce qu'on aime l'Espagne, et qu'on n'en peut pas s'être rassasié en une seule fois, alors si l'on regarde de nouveau Goya en homme prévenu, le plaisir que l'on s'attendait à retrouver devant telles œuvres, n'est plus le même ; pour telles autres, il s'est presque complètement évaporé. Il est vrai que des morceaux demeurent qui sont de valables compensations : la *Maja* du musée de San Fernando, par exemple, certains portraits de femmes de collections particulières, et toujours cette incomparable décoration de San Antonio de la Florida, qui elle demeure toujours aussi surprenante, aussi capiteuse que les plus belles planches des *Caprices* ou de *la Guerre*, et qui est d'ailleurs, elle-même, comme une immense eau-forte aérienne. Aussi, on ne peut cesser d'aimer Goya, même quand plus à froid et plus justement dans la vérité de l'art, on s'est mis à le discuter. Toutefois on est tenté de faire amende honorable à Velazquez, qui, lui, ne change point, sinon pour grandir encore, de ne pas s'être aperçu du premier coup que tels grands portraits de Goya n'étaient que la caricature prestement enlevée des durables pages que le peintre de Philippe IV avait douées de tant de mouvement, de distinction et de vie.

La carrière de Goya est d'ailleurs tout à fait belle, noble et fougueuse ; c'est une figure de véritable artiste, passionné pour son métier, et qui, en vrai peintre moderne, jette au vent tout ce que son esprit suggère à sa main, le bon comme le mauvais : cela fait à la fois son étrange attrait, et son infériorité par rapport aux grands ouvriers des siècles précédents.

Francisco Jose Goya y Lucientes était né à Fuente de Todos dans l'Aragon, et il avait eu pour premier maître un peintre de batailles de Saragosse, Jose Luzan Martinez. De Saragosse, Goya se rendit à Madrid où il retrouva un de ses amis et condisciples, Francisco Bayeu, qui peignait des décorations sous la direction du tout-puissant Raphaël Mengs ; il devait plus tard épouser la sœur de son ami. Après être resté peu de temps à Madrid, Goya se rendit en Italie où il étudia longuement les œuvres des maîtres, mais sans les copier, et seulement en les analysant et en les comparant longuement : en 1772 il revenait à Madrid et épousait Josepha Bayeu.

Il a fait de son beau-père, en habit gris, un délicieux portrait, spirituel au possible, et plein de toutes les grâces de pinceau du XVIIIe siècle, car Goya est à peu

près le contemporain de Fragonard. C'est en pur peintre du XVIIIe siècle qu'il exécuta à partir de 1776 les nombreux cartons de tapisserie qui sont réunis au



FRANCISCO GOYA. — LES TAUREAUX A L'ARROYO.

Prado, et dont les tapisseries exécutées sont à l'Escorial. Malgré leur réputation de peintures de la vie populaire, ce sont des pages fardées, et c'est un leurre de les prendre pour des pages de vraie peinture. Goya avait surtout en vue le coloris de tapisserie ; de là cette couleur conventionnelle, qui paraît de plus en

plus fatigante à mesure qu'on la regarde, mais qui, transposée dans la tapisserie, redevient un régal délicieux. Les personnes qui quittent l'Espagne, n'ayant pas vu l'Escorial et ne connaissant que les cartons du Prado, ne peuvent avoir une idée juste de ceux-ci ; il vaudrait mieux ne les avoir pas vus. Quoi qu'il en soit, ils eurent un grand succès, et aujourd'hui encore le gros du public espagnol pense de bonne foi reconnaître ses grands-pères et grand'mères dans ce peuple d'opéra-comique.

Goya devint rapidement un portraitiste très recherché. Les portraits de la



FRANCISCO GOYA. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

famille royale, au musée du Prado, sont on ne peut plus amusants, peut-être rien de plus ; mais ceux de la *Duchesse d'Albe*, de *La Tirana*, actrice célèbre, enfin les deux effigies de la *Maja* sont, avec le portrait de Bayeu, cité à l'instant, et le *Jeune homme en gris*, petit-fils de Goya, ses plus parfaits morceaux. Les deux *Maja* sont, entre autres, pleines de finesse et d'esprit : cette même personne. d'une beauté mutine, est figurée dans la même pose, couchée paresseusement, dans l'une des toiles vêtue en homme, dans l'autre nullement vêtue, et si élégante, si parfaite d'exécution qu'elle vous fond dans l'œil : du moins une décadence a atteint là sa plus précieuse expression d'art.

Pendant toute cette laborieuse carrière, Goya multiplia les peintures de toutes sortes : portraits, petites scènes populaires, tableaux de carnaval, d'auto-



FRANCISCO GOYA. — LE JEUNE HOMME EN GRIS, PORTRAIT DU PETIT-FILS DE GOYA.

da-fé, de fêtes populaires ou de prisons de fous, décorations d'églises comme celle de San Antonio de la Florida, ou tableaux d'autels comme le *Baiser de Judas*

pour la sacristie de la cathédrale de Tolède, page qui, malgré la tenue et le modelé que Goya s'est efforcé de rechercher, supporte mal le voisinage du *Partage de la Tunique*, du Greco. En 1796 il publia les *Caprices*. L'époque approchait où l'artiste allait s'enfiévrer au contact des événements qui de 1803 à 1814 bouleversaient son pays. Sans avoir pourtant pris part aux luttes politiques, il fut suspect de sympathie pour les révolutionnaires, et au retour de Ferdinand VII, il se retira à Bordeaux. Il devait y mourir en 1828, âgé de quatre-vingt-deux ans et ayant travaillé peut-être le plus fougueusement de sa vie en ses toutes dernières années. Telle est la vie de Goya en résumé, et les pages qui lui valurent la suspicion sont justement celles où il a affirmé dans un langage brûlant, rapide, fiévreux, un amour de l'humanité et de la justice, une haine de la sottise, de l'hypocrisie et de la cruauté. Par là Goya est fort beau : les *Caprices*, les *Misères de la guerre*, ses violentes peintures des massacres de Madrid par les troupes françaises en 1808, sont des protestations qui dépassent leur temps, des satires pleines d'amertume et de juste colère, qui vengeront encore bien des esprits généreux dans les temps à venir. Ainsi ce peintre des grâces légères du XVIII[e] siècle finissait en philosophe sombre, en sarcastique jeteur de protestations contre toutes tyrannies.

Nous avons cité ses plus belles œuvres de peinture, et donné une idée générale de celles mêmes que nous n'avons pas énumérées. Toutefois nous n'avons point mentionné certaines grandes décorations d'église qu'il exécuta à Saragosse, à San Francisco el Grande, de Madrid, à Valence enfin. Dans ces travaux, sa verve se refroidit, et ce n'est plus le vrai Goya. Mais il se retrouve tout entier dans la décoration de San Antonio de la Florida, à laquelle nous revenons sans cesse, car elle donne le mieux le diapason de cette sorte d'exaltation qui a toujours régné dans les belles œuvres de l'école espagnole, et qui s'est ici comme volatilisée, a pris sa forme la plus cursive tout en restant très saisissante et très caractéristique. Ce sont des foules grouillantes, des indications de vraies foules du temps de Goya, avec des manolas à mantilles, et des gamins que vous avez pu rencontrer sur la route poussiéreuse qui mène de Madrid à cette petite église de banlieue ; puis de grands vols d'anges aux ailes d'oiseaux de nuit, aux beautés profanes, quelque chose comme du Murillo encanaillé. Mais tout cela monte et bruit le long des murailles, ces images peintes à peu de frais fleurissent avec une telle fraîcheur, que l'on en garde à jamais sinon le souvenir précis du détail, du moins la sensation d'éblouissement.

Aussi Goya a-t-il vivement frappé tous les voyageurs un peu passionnés d'art, et a-t-il exercé de l'influence sur une catégorie de peintres de notre propre école. A plus forte raison sur les médiocres artistes qui vinrent après lui et qui crurent plus facile et plus rapide de l'imiter que d'étudier Velazquez, trop loin et trop haut

De ces peintres, il n'y a pas lieu de parler après avoir parlé des Goya presque



FRANCISCO GOYA. — LA TRAHISON DE JUDAS.

sommairement pour mieux garder la proportion entre lui et les maîtres des

XVIe et XVIIe siècles. Au commencement de ce siècle-ci, il y eut en Espagne une école classique d'une froideur et d'une sécheresse rebutantes, toute dépaysée dans ce pays de lumière et de vie naturelle. Plus tard on chercha la virtuosité et le papillottement, et Fortuny, le représentant le plus brillant de cet art factice, exerça la plus déplorable influence, quelles qu'aient été ses qualités de finesse et de verve. Mais le talent ici n'y faisait rien. L'Espagne prenant pour un grand artiste un collectionneur de bibelots, un chiffonneur d'étoffes et un évocateur de grimaçantes anecdotes, d'un rétrospectif douteux, sentant plus le boudoir que l'histoire, l'Espagne de Moralès, de Herrera, du Greco, de Velazquez, de Murillo et de Goya même, c'était le dernier degré de la déchéance artistique. Peut-être viendra-t-il pourtant des peintres, en ce temps où l'on comprend mieux et plus largement le passé, qui sentiront et s'efforceront de rendre les leçons des maîtres augustes et la beauté de cette race qui affirme parmi les ruines la vie et sa poussée éternelle.

ÉCOLE ANGLAISE

CHAPITRE PREMIER

Aspect général de l'École Anglaise. — Sa formation rapide. — Il y a diverses écoles anglaises successives.

Il y a eu de très grands peintres anglais; il y a eu également une école anglaise, ou, pour plus exactement parler, diverses écoles anglaises successives, fort inégales et de tendances très différentes, qui constituent à n'en pas douter *une école*, c'est-à-dire un ensemble de maîtres ayant produit une œuvre importante et se distinguant par un accent particulier.

L'école anglaise est tard venue, et comme son évolution se trouve répartie sur deux siècles à peine, et que cette évolution n'est que fort peu compliquée, il nous semble préférable de la résumer tout de suite en quelques lignes, — on ne saurait guère développer davantage, — pour n'avoir plus à nous occuper que des artistes eux-mêmes.

Jusqu'au XVII[e] siècle, l'Angleterre est simplement l'asile des peintres étrangers, appelés à la cour. Au XVI[e] siècle, c'est Holbein qui est le plus illustre; mais il y a aussi des peintres italiens en faveur comme Frédéric Zuccari, et des flamands comme Lucas de Heere; les autres importent peu, et les noms de peintres anglais qui l'on pourrait citer présentent encore moins d'intérêt. Au XVII[e] siècle, le grand maître est Van Dyck, et l'on peut dire de lui, comme nous l'avons indiqué déjà dans le précédent volume, qu'il est vraiment le père de l'école anglaise. C'est de lui que sont sortis, techniquement, les premiers grands peintres anglais, les portraitistes Reynolds et Gainsborough, et même on pourrait dire qu'avant eux Hogarth, en tant que peintre, avait dû beaucoup à l'étude du grand maître flamand ; nous en pourrions citer des preuves.

Mais pour Reynolds et Gainsborough l'influence flamande n'est pas la seule. Celle des peintres français du commencement du XVII[e] siècle et de la fin du XVII[e] est facile à retrouver, et particulièrement des peintres français qui ont avec les flamands quelques rapports ou affinités : Rigaud, Largillière, Watteau.

Chez Reynolds, de par ses voyages, s'ajoutent d'autres actions, telle celle des grands Vénitiens, des Hollandais, de Rembrandt même, par traces.

Quoi qu'il en soit, Hogarth apporte le premier un tempérament puissant, original, et il est vraiment anglais d'inspiration et de conception. Reynolds arrive un quart de siècle plus tard, et ses œuvres, indépendamment de leur valeur propre, vont avoir une action énorme sur toute la première phase de l'école. A côté de lui Gainsborough est une nature exquise, un chercheur également, qui n'a pas moins de part dans cette formation. De ces deux maîtres découlent ou autour d'eux se groupent, les grands portraitistes qui forment ce que nous croyons pouvoir appeler la première école anglaise : Romney, Russel, Opie, Hoppner, Raeburn, etc., etc.

Un peu plus tard quant au point de départ, mais à peu près contemporaine, surgit une autre école : celle des peintres d'histoire, qui cherchent, tâtonnent, présentent quelque intérêt par cette conscience même, ce désir de dire des choses vraiment nationales, mais le disent en une si médiocre langue, sont en un mot de si pauvres peintres, auprès des riches et verveux portraitistes, qu'on pourrait presque entièrement les passer sous silence, sauf trois ou quatre figures plus hautes ou plus attrayantes : Wilkie par exemple, ou Stothard, ou plutôt encore un véritable précurseur de l'école anglaise de notre propre temps, William Blake. Presque tous ces peintres se manifestent de la fin du siècle dernier à la fin du quart de celui-ci, et ce ne sont pas eux, à coup sûr, sauf Blake, qui auraient préservé l'école anglaise d'une mort complète, quitte à une résurrection, si un troisième groupe n'avait entretenu et même renouvelé la tradition de bonne peinture, le métier vraiment riche et séduisant : les peintres de paysage.

Ici l'origine est un peu plus complexe. Les deux premiers paysagistes anglais qui manifestent vraiment quelque originalité et goût de terroir, Samuel Scott et Wilson, sont influencés, le premier par les Hollandais, le second par Claude Lorrain et par Joseph Vernet. Mais il s'écoule un assez long temps entre leurs premiers efforts et ceux des paysagistes vraiment caractéristiques pour qu'il soit difficile de considérer Wilson lui-même comme le protagoniste du paysage anglais. A vrai dire, ce sont les paysages de Gainsborough (et ceux-ci sortent vraiment plus du contact de l'artiste avec la nature qu'avec tel ou tel maître ancien ou contemporain, en un mot sont plus spontanés qu'influencés), ce sont les paysages de Gainsborough, disons-nous, qui ouvrent l'admirable suite que vont illustrer le vieux Crome, Constable, Morland, Calcott, Turner, etc., filon qui est loin d'être épuisé, et qui même n'a jamais été plus vivace qu'en notre propre temps.

Les paysagistes anglais, et ceci pourrait surtout s'appliquer à Constable, ont été au début mis sur la voie par les Hollandais. Mais, nous l'avons dit dans le

précédent volume, il n'y a jamais eu de danger pour un peintre à se mettre à cette école : les Hollandais, quand on ne pastiche pas servilement et puérilement leurs sujets, vous enseignent simplement à regarder la nature avec une tentation profonde et à bien peindre. Turner, lui, subit également une influence, celle de Claude Lorrain ; mais lui aussi s'échappa du pastiche par un tempérament d'une force et d'une impétuosité admirables.

Aussi, quels qu'aient été leurs éducateurs occasionnels, les paysagistes anglais ont eu leur originalité propre, extrêmement tranchée et belle, et ils ont exercé beaucoup plus d'action qu'ils n'en ont reçu. Notre propre école, celle du moins que l'on nomme l'école de 1830, doit leur conserver une reconnaissance particulière. Au milieu de ce siècle la peinture française a dû à la peinture anglaise, en bonne partie, son émancipation. Constable a été le parrain et l'éducateur de nos Millet, de nos Rousseau et de nos Dupré, indépendamment du rôle de vulgarisateur qu'avait joué Bonnington, quelque temps auparavant, auprès d'artistes tels que Géricault et Delacroix. Quant à Turner, nos impressionnistes n'ont rien apporté qu'il n'eût déjà tenté plus d'un demi-siècle avant eux. Mais ici nous touchons presque à notre propre temps, qu'il nous est interdit par notre plan d'apprécier. Beaucoup d'artistes qui ont été en Angleterre les successeurs directs et méritants de Crome, de Constable et de Turner, sont encore vivants.

Il est encore plus difficile de parler de façon complète de ce qui se présente à nous comme une quatrième école anglaise, ou, si l'on préfère, comme une quatrième époque et un quatrième aspect, en même temps, de cette école. Nous voulons parler de cette peinture, à la fois d'histoire et de rêve, de fantaisie et de vie, ou plutôt de vie interprétée, peinture de tradition et d'innovation tout ensemble, dont les adeptes ont été baptisés du nom de préraphaëlites, terme inventé par les fondateurs eux-mêmes. Le mérite, l'importance et la saveur toute particulière de cette peinture qui est vraiment peut-être la peinture la plus nationale que l'Angleterre ait possédée dans l'acception exacte du terme, seront expliqués à la fin, autant qu'il sera possible du moins de résumer un mouvement dont beaucoup de participants, et non des moindres, sont encore vivants et n'ont pas encore terminé leur œuvre. C'est là que les qualités spéciales de la race se sont, croyons-nous, le plus franchement affirmées et avec plus de charme ou de subtilité. Que l'école anglaise soit en ce moment pleine d'activité et d'originalité, cela ne saurait faire de doute pour ceux qui ont pu comparer entre elles les écoles contemporaines. Mais malgré les séductions qu'elle présenterait, cette étude ne sera pas tentée ici. Il suffira d'indiquer le point de départ, qui est maintenant assez éloigné pour que certaines belles figures puissent être appréciées comme appartenant à l'histoire.

Ainsi, depuis son assez récente origine, l'école anglaise a toujours été mo-

difiée par quelque influence nouvelle. Mais, contrairement à ce que nous avons constaté dans les autres écoles, l'assimilation a eu lieu immédiatement ; il y a eu entre elle et l'influence une simultanéité presque absolue. Ce n'est pas un des phénomènes les moins curieux et une des moindres grâces de l'art dans ce pays. Les artistes, même dans des imitations à peu près textuelles d'écoles étrangères, conservaient encore l'accent le plus pur de leur race. C'est peut-être parce que tout en étant vivement frappés de telle ou telle formule, suivant le caprice des temps, l'idée d'un maître prépondérant, ou même les simples destinées de l'école, ces peintres n'abdiquèrent pas absolument la faculté de sentir, de voir et d'exprimer un peu de ce qui se passait autour d'eux. Mais ce sont les exemples seuls qui vont pouvoir nous permettre de comprendre cette marche assez différente, tout au moins par nuances d'intensité et de temps, de celle que nous avons vu suivie par les écoles précédemment étudiées.

CHAPITRE II

Les débuts de l'École. — Influence des maîtres étrangers. — Le premier peintre vraiment anglais. — Hogarth et son œuvre. — Reynolds, sa vie, son œuvre et son rôle.

On peut, sans toutefois que cela présente grand intérêt, citer des noms de peintres de nationalité anglaise qui ont précédé Hogarth. Comme leurs œuvres sont, ou inconnues, ou dépourvues d'accent particulier, il suffira de nommer quelques-uns des meilleurs du XVIIe siècle. Ce sont Robert Streater (1624-1680) portraitiste et paysagiste; Henri Anderton (1630-1665) également portraitiste ainsi que John Hayls († 1679), Isaac Fuller (1606-1672), John Greenhill, moins heureux dans ses tentatives de peinture d'histoire, John Ryley (1646-1691), etc.

Tous ces peintres sont plus ou moins imitateurs de Van Dyck, ou de ce chevalier Peter Lely, de beaucoup inférieur, dans sa fade et élégante facilité, qui a laissé à Hampton-Court toute une collection de *fair ladies* qui sont charmantes, mais que l'on regrette de ne pas voir peintes par Van Dyck lui-même.

Comme peintre d'histoire, il y a surtout Thornhill (1676-1734). Mais celui-ci n'a plus guère à nos yeux comme principal mérite que d'avoir été le beau-père d'Hogarth, et encore sans l'avoir voulu. Il n'est besoin que de peu de détails sur lui : Thornhill a la charge de peintre ou de *sergeant-painter* du roi Guillaume III ; il succède au peintre Thomas Highmore dont il est l'élève. Protégé par la reine Anne, il décore de grandes compositions dans le style de Le Brun le dôme de Saint-Paul, le *hall* de Greenwich, les appartements des princesses à Hampton-Court, etc. Son style classique n'a aucune originalité.

S'il n'avait pas apporté d'originalité dans son œuvre, ce qui n'est pas le cas, Hogarth en aurait du moins suffisamment dans sa vie, qui est curieuse. William Hogarth était né le 10 novembre 1697, à Londres, sur la paroisse de Great-Saint-Bartholomew, « la porte à côté de M. Downinge l'imprimeur » dit l'acte de naissance. Son père, originaire de Westmoreland, avait été maître d'école,

et exerçait à Londres l'emploi de correcteur d'imprimerie. Le jeune Hogarth fut d'abord apprenti orfèvre, puis plus spécialement graveur de chiffres et d'armoiries sur les pièces d'argenterie. Mais il préféra, son apprentissage fini, se faire graveur sur cuivre pour les libraires.

Il commence à être connu par des travaux d'illustration, entre autres l'*Hudibras* de Butler. En 1730 il épouse la fille de sir James Thornhill, après l'avoir enlevée avec ce calme et cette bonne humeur qui sont les traits de son caractère ; et cela ne l'empêche pas d'apprécier de façon très sarcastique le style pompeux de son beau-père. A ce moment de sa carrière, il grave beaucoup d'illustrations de livres, mais, comme il gagne péniblement sa vie, il se fait peintre de portraits, ce qui lui procure en peu de temps le succès et la fortune. Dès 1731, il commence ses grandes séries mi-caricaturales, mi-moralisatrices : la *Carrière de la fille de joie* (commencée de peindre en 1731), la *Carrière du Débauché* (gravée en 1735), et enfin la série encore plus célèbre du *Mariage à la mode*, gravée en 1745.

A ce moment Hogarth est l'artiste le plus célèbre de l'Angleterre, non moins comme peintre que comme satirique. Mais ces succès ne lui suffisant pas, il lui faut encore la gloire du critique et de l'écrivain, et il n'entreprend rien moins que de donner les règles du Beau, dans son ouvrage l'*Analyse de la Beauté*. La conception de cet ouvrage est un peu enfantine ; on sait que le principe du Beau en art, est, pour Hogarth ce qu'il appelle la ligne serpentine, par opposition aux lignes brisées, aux angles nets qu'il faut absolument éviter dans les arts du dessin. Comme on voit, cela n'est pas bien profond, mais ne fallait-il pas qu'un peintre du ridicule payât lui aussi son petit tribut?

En 1757, Hogarth fut nommé *sergeant-painter* du roi : il succédait au fils de James Thornhill, qui n'avait pu conserver la succession paternelle dans ces fonctions. Enfin, il mourut en 1757. Il avait, peu d'instants avant sa mort, fait un copieux repas de bœuf rôti convenablement arrosé d'*ale*, car il buvait et mangeait en bon Anglais, et avait mené une vie très simple de bon petit bourgeois, qui fait volontiers de longues stations au cabaret en compagnie de deux ou trois compères favoris, non moins par plaisir personnel, que pour rencontrer là des modèles dignes de sa verve. La veuve d'Hogarth lui survécut vingt-cinq années.

Qui dit Hogarth dit, pour la plupart des Français, caricaturiste, inventeur de charges plaisantes, et non dépourvues d'outrance. Ce que l'on connaît en effet chez nous de son œuvre, ce ne sont guère que les reproductions gravées, et d'un burin bien froid et bien monotone, de ses peintures les plus animées. Le côté burlesque et « moraliste » est donc à peu près uniquement familier, et il a été étudié tant de fois qu'il serait tant soit peu superflu d'y revenir ici longuement. Son inspiration est faite d'un bon gros réalisme qui ne recule pas devant la situation violente et le type accentué. Il est de ceux qui pensent guérir les vices en leur montrant à plein leur propre peinture, mais sans la flatter, il est vrai.

L'entreprise est généreuse, si elle est un peu chimérique. C'est d'ailleurs, la générosité et la candeur qui font le prix d'Hogarth : il est fort honnête homme, et ses histoires sont de la plus parfaite orthodoxie morale ; le vice y est congrument puni et la vertu récompensée. Telle l'histoire du *Mauvais apprenti* qui finit fort mal, et du *Bon apprenti* qui devient lord-maire et préside à un banquet monstre.



HOGARTH. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

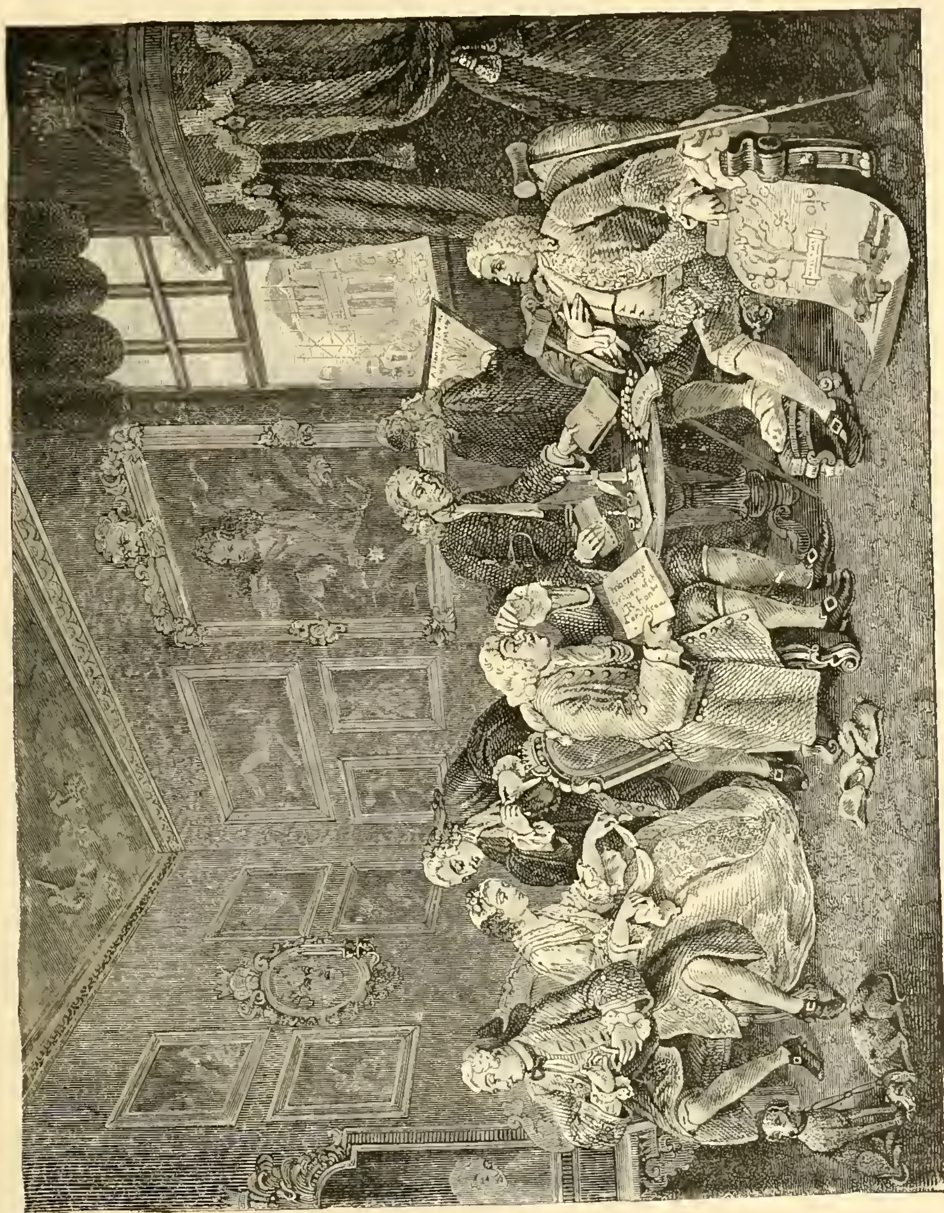
Telle encore la série du *Mariage à la mode*, où l'on voit, sans énumérer les sujets de ces six tableaux, la débauche du comte et la coquetterie de la comtesse punies par les morts les plus dramatiques et les plus navrantes. Cela est composé à la façon d'un gros mélodrame et par là frappa toujours les foules, celle d'aujourd'hui comme celle du temps d'Hogarth. C'est une tragédie familière, non sans force, et qu'on ne saurait mépriser. En somme Hogarth dépeignait très

franchement des ridicules de son temps et des vices de tous les temps, et sa droiture lui donnait qualité pour le faire. Aussi l'effet fut-il très grand, et les gravures d'après cette suite de tableaux eurent tant de célébrité que l'on oublia presque toujours d'apprécier les mérites de la peinture elle-même. Cela démontrerait peut-être que pour les œuvres à tendance, à *sujets*, l'estampe est un moyen plus approprié que le tableau, car elle répand le plus important, l'idée, tandis que le tableau conserve le plus précieux, les qualités de métier et de matière et celles-ci sont très réelles chez Hogarth. On aurait pu penser que ses tableaux sont seulement des études pour la gravure, de cette « peinture de graveur » qui ne laisse pas d'être fort curieuse et ingénieuse, mais qui, au point de vue technique, a quelque chose d'incomplet auprès de la « peinture de peintre ». Or c'est bien à cette seconde catégorie qu'appartiennent les toiles d'Hogarth, même celles du *Mariage à la mode*. Sans doute elles n'ont pas l'esprit, la légèreté incomparable qui rendent si délicieuses les peintures de nos petits maîtres du XVIIIe siècle, Watteau, ou même Lancret et Pater, que l'artiste anglais n'a pas ignorés, mais n'a pu atteindre. Elles ont une touche plus sérieuse et plus lourde, moins aisée, une couleur plus terne, mais elles sont cependant solidement peintes, bien conduites d'un bout à l'autre, avec soin dans les accessoires et préoccupation de l'ensemble.

Mais ces qualités sont encore plus appréciables dans certains portraits de familles en groupes, tels qu'en montre la *National Gallery* et qu'il en existe dans des collections particulières. Le portrait de *William Strode*, entouré de sa famille et de ses amis, est un des plus remarquables. Il montre ces personnages réunis à table ; M. William Strode, en gris bordé d'argent et gilet rouge, s'entretenant avec le docteur Smith en gris verdâtre, avec un petit chien parfaitement peint, près de lui, M. S. Strode en habit bleu brodé d'or et culotte rouge, lady Strode, en bonnet ; tout ce monde revit, cordialement, familièrement, dans un intérieur spirituellement dessiné et touché. De même cet autre *Family Group*, prêté au musée par miss Sealey et représentant un *Garden party* : un gentleman en habit brun et bas noirs, une femme en rose et blanc, une autre en gris avec un bébé en robe jaune sur les genoux, encore un homme en gris et une femme en bleu ; voilà les personnages du tableau dont la scène est un joli jardin, et l'œuvre est d'une couleur vive et fraîche, d'un agrément de présentation qui a quelques-uns des charmes de certaines peintures hollandaises, en conservant un réel parfum de vie anglaise, intime, large et relevée. Hogarth, on le voit, ne pouvait être que d'un excellent exemple pour l'école naissante, et il la mettait, en somme, sur la voie de la bonne peinture. Mais il est, à la *National Gallery*, des morceaux encore supérieurs, à ce point de vue, des morceaux vraiment de premier ordre.

Le *Portrait de l'actrice miss Fenton*, d'une très jolie harmonie vert pâle avec garnitures rougeâtres, est robuste et délicat. Le *Portrait d'Hogarth par lui-*

même, en rouge et noir, avec son gros bouledogue près de lui, son dogue favori, Trump, peint avec amour, mériterait d'être beaucoup plus célèbre, car c'est aussi fort comme peinture que n'importe quel très beau portrait de n'importe quelle



HOGARTH. — LE MARIAGE A LA MODE. (LE CONTRAT.)

école. Enfin la *Shrimp Girl*, la petite marchande de crevettes, est une rapide et vaillante esquisse, enlevée avec la verve et l'habileté d'une esquisse de Frans Hals. Quant aux diverses têtes réunies sur une même toile en manière d'études, et connues sous le nom de *Domestiques d'Hogarth*, c'est encore une chose d'une

réelle beauté de dessin et de peinture, très nettement et loyalement caractérisée, vigoureusement peinte, sans défaillances, en homme qui est maître de son métier. Ces *Domestiques d'Hogarth*, peinture sans prétention, presque sans recherche d'effet, suffiraient pour mériter au maître une place entre les meilleurs peintres, et nous devions insister surtout là-dessus, laissant le côté anecdotique et caricatural qui commence à être connu. Hogarth n'est pas seulement le philosophe et l'amuseur, c'est aussi un excellent ouvrier. Il y eut, voici quelques années, à la Grosvenor Gallery une exposition très variée d'œuvres d'Hogarth. Nous empruntons à un compte rendu d'alors les intéressantes indications qui suivent :

« Parmi les portraits, aucun n'égale la toile représentant l'acteur Garrick et sa femme, et qui appartient à la reine. L'illustre acteur est assis devant une table, la plume à la main ; sa femme, debout derrière lui, l'air mutin, avance son bras par-dessus l'épaule de son mari, comme pour lui arracher des mains sa plume, avec un geste d'une espièglerie charmante. L'expression des visages, la pose des personnages, le dessin, le coloris, tout est à admirer dans cette œuvre magistrale.

» Parmi les autres portraits se trouvent ceux de la célèbre actrice, Peg Woffington ; de la femme de Hogarth, de David Garrick et de miss Ray, la maîtresse du comte de Sandwich, qui mourut plus tard assassinée par Hackman, un ancien officier, devenu clergyman, qui était amoureux fou d'elle. Elle avait alors quarante ans.

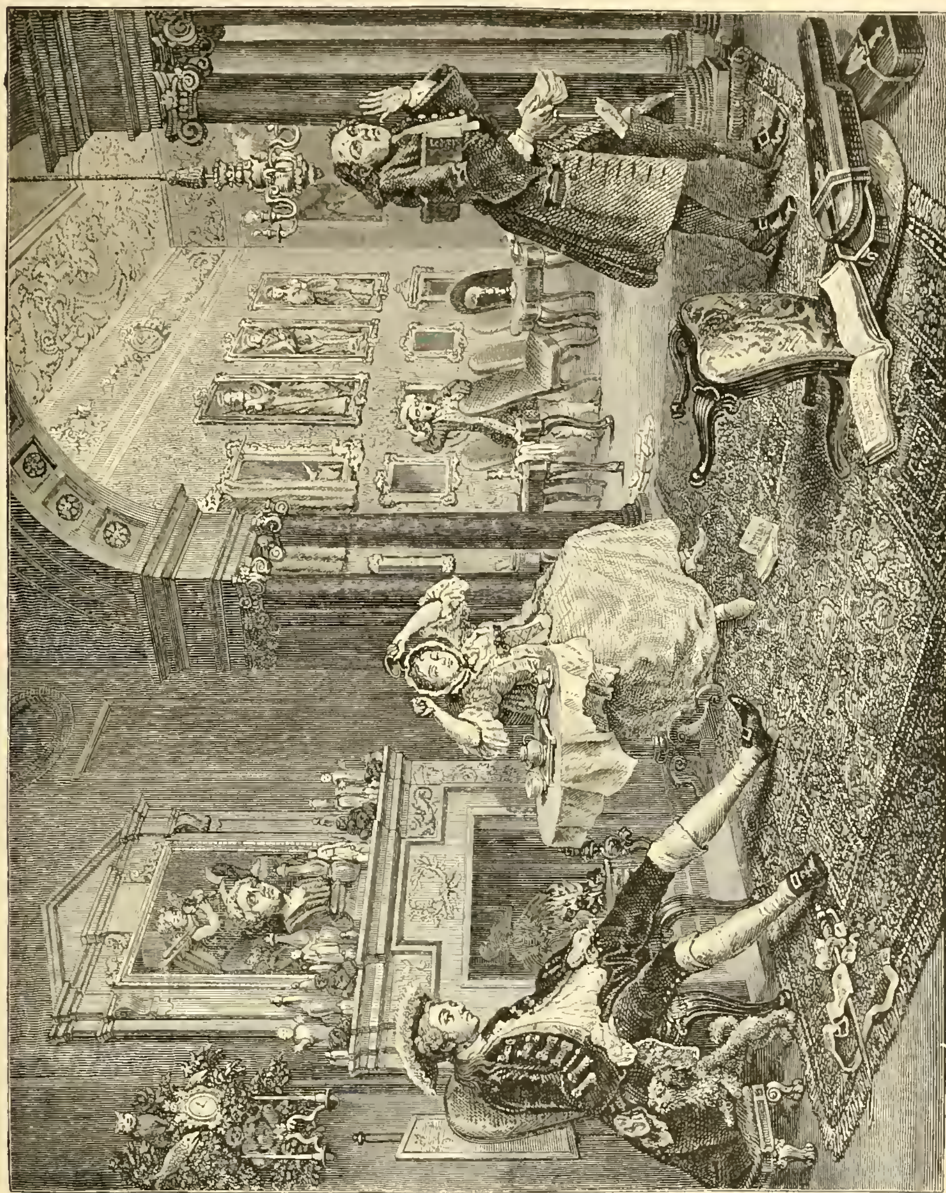
« Une vue du parc de Saint-James, du même peintre, donne une idée bien exacte de ce qu'était Londres à cette époque. On y voit des lords et ladies en falbalas, des soldats, des mendiants, des marins. Ici un seigneur courtise une petite bouquetière, là un soudard embrasse et lutine une belle fille ; plus loin, des Écossais en costume national se promènent côte à côte : voici, à côté, des amoureux, puis des « seigneurs étrangers » en costumes qui rappellent celui de M. Jourdain en mamamouchi ; puis des femmes galantes, en robe à gigantesques paniers. Tout cela est plein de vie, d'animation, de couleur, et rendu avec une vérité, un réalisme saisissants. Ce tableau ravissant appartient également à la reine.

« Dans la *Famille Wollaston*, nous voyons un intérieur anglais du XVIIIe siècle.

« A côté de cette famille Wollaston, riche, aisée, voici la mansarde d'un poète qui lit pendant que sa femme raccommode son unique culotte, et à qui la laitière, avec des gestes furieux, vient réclamer son dû.

« Du château et de la mansarde, nous voilà transportés à l'église. Un prédicateur, à moitié aveugle, lit péniblement son sermon à l'aide d'un verre grossissant. Tous les assistants dorment profondément, dans les attitudes les plus diverses. C'est d'un comique irrésistible. Comme pendant à l'église et comme opposition, Hogarth nous montre le théâtre.

« C'est une scène du *Beggar's Opera*. Au milieu de la composition, les acteurs en costumes, puis de chaque côté, les spectateurs dans des loges ménagées sur la scène même et qui n'en sont séparées que par une mince cloison à hauteur



HOGARTH. — LE MARIAGE A LA MODE. (APRÈS LE MARIAGE.)

d'appui, recouvertes de draperies rouges. Dans les loges, des ladies et des seigneurs.

« Voir ces tableaux, c'est se transporter tout d'un coup dans le siècle dernier, vivre de la vie du XVIIIe siècle et comprendre ses coutumes. »

Les qualités de peintre proprement dit qui accompagnaient chez Hogarth ces qualités d'observation allaient toutefois être singulièrement éclipsées par celles de ces prestigieux artistes qui naissent un peu plus tard que lui, ces charmeurs exceptionnels qui s'appellent Reynolds et Gainsborough.

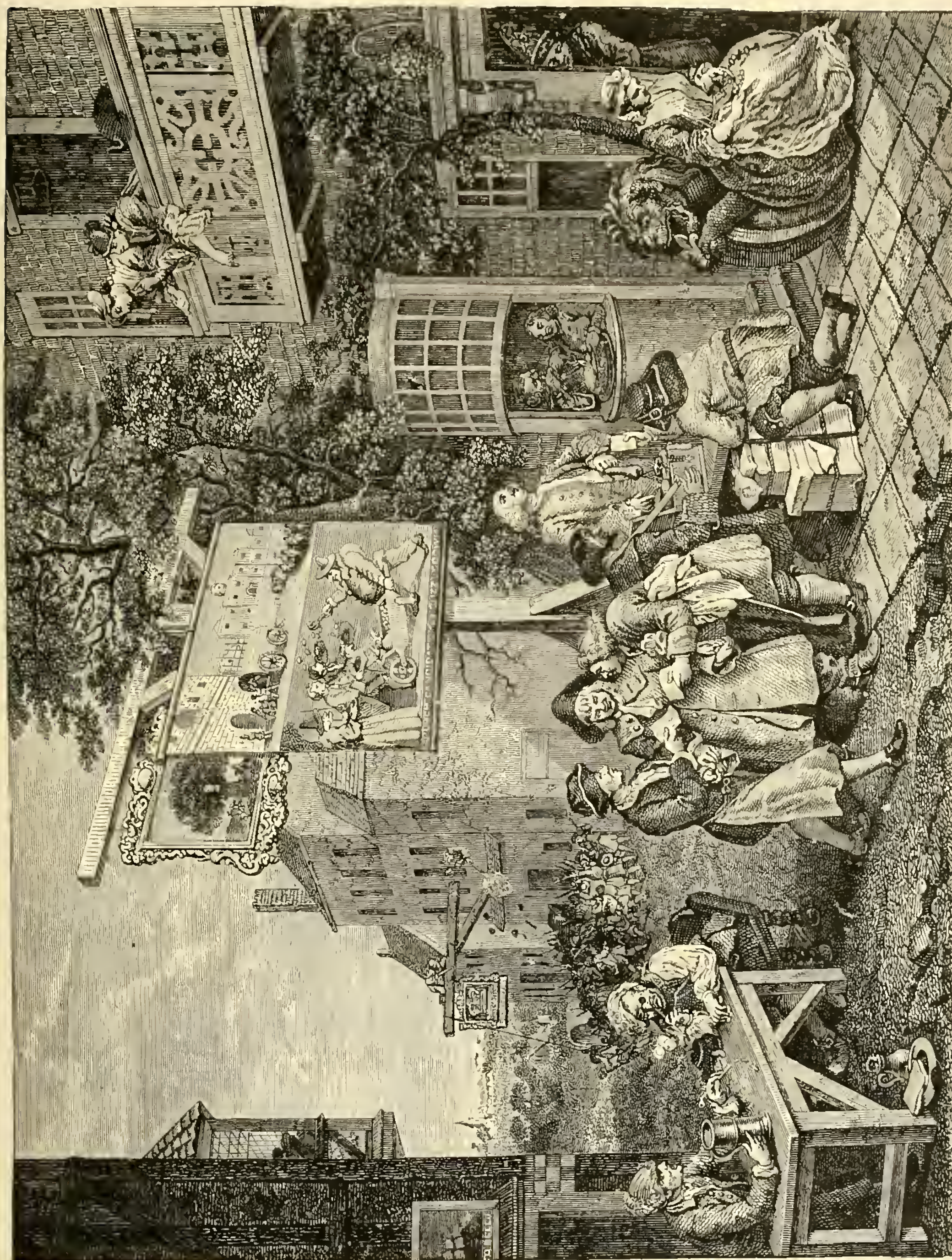
L'originalité de Reynolds est quelque peu plus laborieuse et acquise que celle de Gainsborough. Mais quel beau et savant maître, quel riche peintre et sous quels séduisants aspects il se présente ! Enfin quelle belle figure d'artiste, et quel noble rôle il joue dans l'école !

Joshua Reynolds, la cordialité, la franchise et la distinction même, brave homme, fils de braves gens, naît à Plympton dans le Devonshire (1723). Son père, le révérend Samuel Reynolds, est en même temps clergymann et maître d'école dans la petite localité. Il voudrait bien que son fils fût médecin, et il voit d'abord avec une légère inquiétude ses premières dispositions pour le dessin, mais bientôt il s'intéresse involontairement à ses balbutiements, et il fait de grand cœur les sacrifices nécessaires pour son éducation artistique.

Le jeune Reynolds en était uniquement à ses premières tentatives de copies des objets familiers et à la lecture du Traité de peinture écrit par le portraitiste Richardson, élève de ce Ryley que nous avons cité et qui avait hérité du succès du chevalier Lely. Reynolds fut placé en apprentissage à Londres, dans l'atelier du peintre Thomas Hudson, un portraitiste de beaucoup de réputation et qui était lui-même gendre et élève de Richardson. De ce dernier peintre et critique, l'on n'a conservé aucun tableau ; quant à Hudson, sa manière est propre, méticuleuse et sèche, et l'on comprend sans peine que l'apprentissage de Reynolds auprès de lui ait duré seulement deux ans au lieu de quatre, comme il était convenu. L'élève en savait bientôt autant que le maître et se sentait en plus des qualités et des aspirations que le maître n'avait point.

Après son départ de chez Hudson, Reynolds s'établit pendant quelque temps à Plymouth Dock, aujourd'hui Devonport, comme peintre de portraits, et il obtint un réel succès qui l'encouragea à se transporter à Londres, pour se faire connaître davantage. On dit que vers cette époque il s'est lié avec un peintre aujourd'hui tout à fait oublié, Gandy, qui aurait eu une action décisive sur son talent. Gandy, qui fut doué de quelque mérite, aurait attiré l'attention de Reynolds sur la richesse de couleur et la générosité de matière qui distinguent la bonne peinture et lui aurait fait comprendre qu'au lieu de s'en tenir à la sécheresse et à la facture mince de Thomas Hudson, il fallait s'appliquer à donner à sa pâte une contexture de « *cream and cheese* », une qualité onctueuse de fromage et de crème. Cette originale et assez juste définition de son ami Gandy peut avoir frappé Reynolds dans une certaine mesure, mais il n'en était pas moins nécessaire qu'il eût déjà un goût décidé pour la couleur et la pâte, et son éducation était loin d'être faite dès ce moment. En réalité, cette éducation, le peintre la

continua pendant la plus grande partie de sa vie, faisant du métier son incessante



HOGARTH. — LA BRIGUE DES VOTES.

étude, et se composant une manière, et même diverses manières, avec le résultat de ses recherches, de ses observations sur les maîtres et de ses comparaisons

entre eux. Venise allait certainement exercer sur Reynolds plus d'influence que les conseils de Gandy.

En 1746, il s'était fixé à Londres, dans Saint-Martin's Lane et il avait commencé à se faire une clientèle, des relations, lorsque l'occasion se présenta pour lui de visiter l'Italie, ce dont il avait le vif désir. Le commodore Keppel lui offrit en 1749 de le prendre à bord de son navire, le *Centurion*, qui partait pour une expédition dans la Méditerranée. Reynolds resta trois ans en Italie; Raphaël ne l'enthousiasma pas plus que naguère il n'avait produit d'impression sur Velazquez; cependant Reynolds demeura deux ans à Rome; mais c'est Venise et ses maîtres qui le frappèrent le plus vivement. C'est là que son goût de couleur trouva de quoi se satisfaire. Aussi, à son retour, Hudson devait lui dire, étonné du changement de sa manière : « Il me semble, mon ami, que vous peigniez mieux autrefois. » A Venise, Reynolds fit des études serrées de la technique des maîtres, et prit des idées qui devaient être mises à profit par lui plus tard. On a cité entre autres cette observation intéressante en elle-même, et qui indique bien l'esprit critique et observateur du peintre anglais : « Lorsque, dit-il, je remarquais quelque extraordinaire effet de clair-obscur dans un tableau, je prenais une feuille de papier dont je noircissais toutes les parties dans la même gradation de clair-obscur que présentait le tableau, en laissant intact le papier blanc pour représenter la lumière et sans faire aucune attention au sujet ni au dessin des figures... Un petit nombre d'expériences me fit voir que le papier était presque toujours tacheté à peu près de la même manière, et il me parut que la pratique générale des maîtres vénitiens était de donner plus d'un quart du tableau à la lumière, en y comprenant le principal clair et les clairs secondaires, un autre quart aux plus fortes ombres possibles et le reste aux demi-teintes... Dans les ouvrages de Rembrandt, au contraire, la somme des bruns est huit fois plus importante que la somme des clairs. »

Ainsi le talent de Reynolds s'est toujours enrichi du fruit de semblables observations, et chez lui, il y a toujours une part égale de réflexion et de théorie en même temps que d'affirmation de sa propre nature. C'est pour cela que certains l'ont jugé un peu artificiel, et ses tableaux sentant le parti pris et le travail de convention, le musée plutôt que la nature. La critique est infiniment sévère et injuste si l'on prend les œuvres de Reynolds en elles-mêmes, et certaines surtout plus particulièrement brillantes. Il a tout essayé, il est vrai, ou du moins beaucoup de choses, et nous verrons quand nous allons passer quelques-uns de ses tableaux en revue qu'il y en a qui méritent le reproche. Mais, d'une façon générale, il y a en lui d'assez belles et vigoureuses qualités qui ne doivent rien qu'à elles-mêmes, pour que l'on soit plus indulgent pour certaines œuvres plus laborieusement construites, plus théoriques, et qui d'ailleurs n'ont pas été inutiles aux successeurs même de Reynolds.

Il rentra en Angleterre à la fin de 1752, et s'établit à Londres. Il y prit rapi-



HOGARTH. COMBAT DE COQS.

dement la première place dans la peinture de portraits, et devint un des hommes

les plus considérables de son temps. Reynolds était lié avec les esprits les plus distingués, le docteur Johnson, une des plus originales figures littéraires qui aient jamais été, Sterne, Goldsmith, l'acteur Garrick. Lui-même était d'une haute distinction et d'une excellente culture, et il était tout indiqué pour devenir le président (1768) de la Royal Academy of Arts qui venait d'être fondée. A cette occasion George III le fit chevalier, et à la séance d'ouverture de l'Académie Reynolds prononça le premier de ses quatorze discours sur l'art, qui ont été recueillis, souvent publiés, et qui sont pleins de pensées justes, de théories ingénieuses, de remarques savantes. Ainsi Reynolds était un homme



JOSHUA REYNOLDS. — HERCULE ENFANT.

accompli, de qui la dignité de caractère égalait le talent et le savoir. On crut pouvoir, par jalousie, répandre le bruit que les discours de Reynolds étaient le produit d'une collaboration où Johnson avait la meilleure part. « Eh ! oui parbleu ! s'écria le caustique écrivain lorsqu'on lui parla de cela, ne savez-vous pas que c'est moi qui fais non seulement les discours de Reynolds mais encore sa peinture ? »

Il existe un tableau curieux, à défaut d'un mérite supérieur de peinture qui représente les membres de la nouvelle Académie des arts. C'est une peinture de Zoffany, un artiste d'origine bohémienne et d'éducation romaine qui, ayant travaillé à Londres depuis sa jeunesse, fut comme anglicisé et lui-même un des premiers membres de la société. Son tableau, qui fait partie des collections royales et qui est à Windsor, montre les académiciens réunis autour d'un

modèle, à Somerset-House. Joshua Reynolds est au centre, s'entretenant, son cornet acoustique à l'oreille, avec les peintres Wilton et Chambers. Gainsborough n'est pas représenté dans le tableau, et deux femmes peintres qui furent de l'Académie, Angelica Kauffmann et Mary Moser, n'y sont présentes que dans des cadres accrochés à la muraille de la pièce. Les autres académiciens sont Georges Michael Moser, Francis Milner Newton, Edward Penny, Thomas Sanby, Samuel Wale, William Hunter, Francis Heyman, Tan-Chet-qua, un



JOSHUA REYNOLDS. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

artiste chinois ; George Barret, Francesco Bartolozzi, Edward Burch, Agostino Carlini, Charles Catton, Mason Chamberlain, G. Baltesta Cipriani, Richard Cosway, John Gwynn, William Hoare, Nathaniel Hone, Jeremiah Meyer, Joseph Nolleckem, John Richard, Paul Sanby, Dominick Serres, Peter Toms, William Tyler, Benjamin West, Richard Wilson, Joseph Wilton, Richard Yeo, Francesco Zuccarelli. L'on voit que cette Académie anglaise contient une notable proportion de peintres étrangers. Cela permet de soutenir qu'à ce moment il y avait de grands peintres anglais, Reynolds, Gainsborough, sans compter Hogarth qui venait de mourir, et Romney qui ne fut point de l'Académie, mais

qu'il n'y avait encore pas d'école anglaise à proprement parler. En tous les cas, devant les œuvres des grands portraitistes qui vont suivre, cette opinion se soutient moins aisément. Il n'en demeure pas moins que parmi les membres anglais de l'Académie elle-même, il n'y en a que bien peu qui vaudront quelques lignes de souvenir; le reste est d'intérêt local.

Reynolds succéda à Allan Ramsay dans la charge de principal peintre ordinaire du roi, en 1754. Notons en passant que de Ramsay le Louvre possède une œuvre honorable : le portrait de *Charlotte-Sophie, princesse de Galles*. En 1788, Reynolds exposa à l'Académie dix-huit peintures; il en avait exposé en tout deux cent quarante-cinq, n'en montrant généralement pas moins d'une dizaine chaque année. Il mourut en 1792 dans sa maison de Leicester Square et fut enterré en grande pompe à Saint-Paul. Il était de caractère loyal et simple, avec une grande finesse, et il avait son franc parler vis-à-vis de ses modèles. On a cité comme une de ses originalités, pendant ses séances de portrait comme dans les relations habituelles de sa vie, la manœuvre continuelle de sa tabatière et de son cornet acoustique, se faisant très sourd quand il voulait ne pas entendre ou donner aux gens le temps de comprendre qu'ils disaient une sottise, et prisant copieusement, soit en matière de protestation, soit lorsqu'ayant entendu il ne voulait pas répondre. Mais ces petites originalités anecdotiques sont en somme secondaires lorsque l'on préfère considérer la netteté et l'intégrité de cette figure d'artiste.

Le catalogue de ses œuvres serait un travail trop considérable pour être reproduit ici. Il y a en a sans doute encore d'inconnues et de fort belles dans les inépuisables collections anglaises, étant donné que Reynolds a infatigablement produit. Mais il ne faudrait pas croire que cette abondance de production corresponde parfois à des œuvres négligées ou lâchées. Ce qu'il y a de très intéressant et de très beau avec Reynolds, c'est que souvent ses peintures restent à l'état de vigoureuses ébauches, mais on sait qu'il ne cherche point à donner le change là-dessus et ces ébauches, d'une grande franchise et d'une grande fermeté, ont une signification complète. Quant aux œuvres achevées, il en est qui ont tout le jet et toute la fraîcheur d'un premier travail, et d'autres qui au contraire sont visiblement le fruit de longues et laborieuses séances ; ce ne sont pas ces dernières qui produisent toujours la plus grande impression.

L'on peut apprendre à connaître Reynolds avec les peintures de la National Gallery qui sont nombreuses et de belle tenue, mais elles ne le donnent pas tout entier. Mentionnons les principales. Une des plus justement célèbres est le portrait de lord Heathfield, le défenseur de Gibraltar en 1779-83. C'est un admirable portrait d'une fière allure, d'un grand caractère et d'une couleur magnifique. Au fond se voit le rocher, avec les fumées de l'artillerie; lord

Heathfield, en habit rouge de lieutenant général, tient en ses mains les clefs de la place ; sa figure rougeaude, aux traits accentués, à l'expression pleine de



JOSHUA REYNOLDS. — MISTRESS SIDDONS.

rondeur et de bravoure, est tout à fait saisissante. Reynolds a su lui donner, par la simplicité, un caractère héroïque qu'il n'a pas pu atteindre dans d'autres occasions en cherchant à châtier son style et à le hausser au tragique.

Le portrait de l'*Amiral Keppel*, son illustre compagnon de voyage en Italie, est

d'une non moindre importance, et le peintre a donné une fière mine à ce personnage en habit rouge foncé, une main sur la hanche et l'autre sur la poignée de son sabre. Trois autres portraits de moins grand format, mais d'un vif intérêt historique et physionomique : celui de Johnson et deux de Reynolds lui-même. Johnson avec sa large perruque, sa large face grognonne pleine de ma-



JOSHUA REYNOLDS. — JOHN HUNTER.

lice, son gros corps, sa grosse main, son habit brun à boutons de métal; Reynolds, grave et distingué, en manteau rouge et en petit chapeau noir dans un des portraits, et en simple habit brun dans l'autre qui présente même plus de vie et d'intensité physionomique que le précédent.

D'autres pages comptent parmi les plus importantes et les plus travaillées de l'œuvre : *Le Portrait équestre de Lord Ligonier*, considérable morceau qui remonte à 1760; *Les filles de sir William Montgomery sous la figure des Grâces*, repré-

sentées allégoriquement, décorant une statue de l'hymen, peinture d'une très riche couleur, et où les trois personnages, malgré le charme que Reynolds savait donner à ses figures de femme, ne sont pas dépourvus d'affectation, dans cette toile un peu grande et vide. Ce n'est d'ailleurs pas dans ce genre allégorique, qui lui est assez cher, que Reynolds se montre le plus saisissant ; il y



JOSHUA REYNOLDS. — LE SERPENT SOUS L'HERBE.

a bien de la grâce et de l'invention personnelle dans ses fantaisies telles que la capricieuse petite *Robinetta*, ou dans cette figure d'enfant intitulée l'*Age d'innocence*, ou cette autre surnommée l'*Enfant Samuel en prières*, ou enfin dans les allégories telles que le *Serpent dans l'herbe*, enfin les célèbres *Têtes d'anges* si souvent copiées. Mais dans toutes ces œuvres c'est là que règne cette couleur un peu factice, ce parti pris de tableau de vieux maître, qui malgré le talent et le

savoir déployés sont moins attrayants, moins véritablement beaux que les grands portraits simples et forts où Reynolds savait donner la vie en même temps que le style à des types d'hommes et de femmes de sa race et de son temps. Dans les premiers, chargés et surchargés de couleur roussie à force de vouloir être chaude, il tentait de faire du Titien ou du Rembrandt; dans les autres il faisait seulement du Reynolds.

La *National Gallery* possède encore d'autres beaux portraits du genre franchement anglais : par exemple, *La Comtesse d'Albermarle*, le portrait de *Deux jeunes gentilshommes*, etc., mais ces superbes morceaux présentent encore une certaine froideur auprès des parfaits portraits de femmes et d'enfants dans les grandes collections dont nous allons énumérer quelques exemples.

Lady Frances Marsham en costume crème et violet saumoné, superbe harmonie, avec un très beau fond de paysage, collection de lord Burton, ainsi que le portrait de *Lady Sunderlin*, également sur fond de paysage ; elle tient dans la main droite le bout d'une écharpe de gaze jetée par-dessus son épaule, écharpe enlevée avec une légèreté de pinceau admirable ; le costume est blanc, brodé d'or, avec une ceinture d'or, un collier de perles ; la chevelure est bouclée et poudrée. *Mrs. Carnac*, collection de lady Wallace, d'une harmonie analogue au précédent portrait, également fort belle. *Mrs. Jelf Powys et sa fille*, collection Wertheimer ; un véritable chef-d'œuvre, tout en blanc et rose saumon, avec deux seules notes qui relèvent encore cette harmonie, la ceinture dorée de la mère, et la ceinture bleu ciel de la fillette ; ces deux exquises figures, pleines de jeunesse, de grâce, sont enlacées avec un naturel et une tendresse inexprimables; elles sont assises dans un jardin aux lointains habilement fuyants, un fond superbement doré. *Mrs. Kitty Fischer*, collection de lord Houghton, en rose blanc et bleu, avec une natte de cheveux retombant sur la poitrine ; elle est assise sur un canapé vert et joue avec des tourterelles; c'est un portrait d'une grâce fine et voluptueuse. *Mrs. Payne Gallwey et son fils*, collection Pierpont Morgan, figure à mi-corps, arrangement plein de gaîté et d'espièglerie, le petit bonhomme aux boucles blondes à califourchon sur le dos de sa mère, portrait peint dans la manière grasse et dorée de Reynolds. *Mrs. Crewe en sainte Geneviève*, collection de lord Houghton ; un beau portrait pourtant quoique dans la manière allégorique ; mais il semble qu'une fatalité se soit acharnée après les portraits et tableaux de cette catégorie. Alors que les autres restent frais et clairs comme s'ils étaient peints de la veille, ceux-ci se noircissent, se plombent, se roussissent, en un mot se ressentent du labeur de l'artiste et de sa technique inutilement, pour ne pas dire dangereusement, compliquée.

Un des plus beaux portraits de Reynolds qu'il nous ait été donné de voir, et il nous semble difficile qu'il en existe de plus beau, tant il est éclatant, gracieux, parfait, c'est le *Portrait de Lady Delmé et de ses enfants*, collection Wertheimer.

Une jeune mère, assise au pied d'un arbre, et tenant contre elle, le bras passé autour d'eux, un garçonnet et une fillette; la mère est en blanc, avec un grand manteau de ce magnifique rouge éteint particulier à Reynolds, couvrant à demi les genoux; sa coiffure est très haute, mais d'un goût parfait; le fils est en rouge vif, la fille en blanc avec une large ceinture bleue; à leurs pieds est couché un



JOSHUA REYNOLDS. — PORTRAIT.

chien. C'est une merveille de jeunesse et d'élégance. Rien ne peut donner une idée de ces grands portraits de Reynolds; la gravure les rendrait imparfaitement, et malheureusement nous n'en avons point de tels en France, sauf dans une collection particulière, celle de M. Groult. C'est autre chose que les plus célèbres portraitistes, mettez même en ligne Velazquez ou Van Dyck, ou les plus parfaits de notre Nattier; ce n'est ni mieux ni moins bien, c'est Reynolds.

Les simples portraits d'enfants sont parfois des trouvailles égales ; cet enfant anglais, si pur, si épanoui, de si belle race, de carnation si fraîche et si transparente, d'yeux si bleus, de cheveux si blonds, Reynolds l'a rendu avec autant d'enjouement que de respect ; il admire profondément ces vivantes fleurs : *Miss Parker*, déjà jeune fille, de profil avec son grand bonnet à ruban (collection du comte de Morley) ; la jolie scène des petites *Ladies Amabel et May Jemina Yorke*, tenant chacune une colombe, et accompagnées d'un petit chien aboyant, collection du comte Cowper ; les *Enfants de Lord Grantham ;* le gai et brillant *Master Crewe*, costumé en Henri VIII, une perle de la collection de lord Houghton, mais encore dépassée en éclat par l'étrange et fascinateur portrait de sa sœur, la petite *Miss Frances Crewe*, petite créature inoubliable, avec ses grands yeux, dans l'ombre de son ample capeline de soie noire, la robe blanche et la ceinture bleue si fraîches sous ce sombre manteau ; une peinture en vérité saisissante par le motif comme par la facture, qui est large, puissante, et où Reynolds a égalé ses grands maîtres, sans se souvenir d'eux, pendant l'heureux moment où il jeta cela sur la toile.

L'enfant l'a bien inspiré, même dans son genre allégorique ou fantaisiste ; il est deux morceaux excellents en ce genre : la charmante *Fillette aux fraises*, de la collection du Marquis de Lansdowne, du genre de la *Robinetta*, de la National Gallery, mais plus riche de couleur, plus frais et plus vif de thème, et la figure de *Puck*, à M. George C. W. Fitzwilliam, scherzo ravissant, sorte de petit faune tapageur et vermeil, vu de face, assis sur un gros champignon, et portant des fleurs qu'il va répandre avec turbulence ; Bottom est aperçu dans le fond de la forêt, ainsi que la languissante Titania.

Enfin, dans l'impossibilité de donner une idée même des principales choses des collections particulières, encore cette magnifique toile de la collection de Lord Sackville, *Theresa comtesse d'Ilchester et ses enfants :* trois robes blanches, un rideau rouge, un fond de mur gris, avec un coin de paysage vu par une baie ; c'est tout le tableau, et c'est admirable dans son harmonie sobre et vive.

On ne saurait émettre la prétention d'avoir, en cette brève énumération, mentionné toutes les plus belles peintures de Reynolds, et même certaines des plus célèbres n'y figurent pas. C'est ainsi que nous n'avons pas décrit, même sommairement, le fameux portrait de la tragédienne *Mrs. Siddons* en muse de la tragédie, assise parmi des nuées, sur un fauteuil classique, entre le poignard et le poison personnifiés, et dont il existe deux exemplaires, l'un au musée de Dulwich College, l'autre chez le duc de Westminster. C'est ici, malgré la célébrité de l'œuvre en Angleterre, le Reynolds trop réfléchi, beaucoup moins saisissant, moins dramatique, en l'espèce, que le Reynolds si spontané du génial *Portrait de Lord Heathfield*. Ainsi, le maître anglais prête-t-il à la critique par son trop de savoir, ce qui n'est point le cas de tous les peintres. Mais quand il s'abandonne

à son tempérament de coloriste, d'historien de la grâce aristocratique, de la fraîcheur de l'enfance, de toute la distinction et de l'élégance d'une belle race, il devient vraiment incomparable. Il est surprenant d'habileté au moment où il ne se souvient pas trop de tout ce qu'il sait, et la plupart des belles œuvres que nous avons citées, *Lady Delmé et ses enfants*, *Ladies Amalbe et May Jemina Yorke enfants du second comte de Harwicke*, *Miss Frances Crewe*, *Lord Heathfield*, *Lord Keppel*, peuvent revendiquer leur place à côté des plus beaux portraits des plus grands peintres, à côté même de Velazquez ou de ce Titien dont il s'est le plus rapproché en qualité quand il s'en est moins préoccupé en pastiche. Ce sont là de bien écrasantes comparaisons, et pourtant Reynolds les peut supporter ; c'est un magnifique peintre. C'est aussi un artiste véritable.

La question a été discutée de savoir si l'on doit considérer sa peinture autrement que comme un dérivé de celle des Flamands et des Vénitiens, si elle ne doit pas son originalité — que l'on ne nie pas — à l'accent de ses modèles plutôt qu'à sa propre qualité, en un mot, s'il faut la dire peinture essentiellement anglaise, et d'école anglaise. Cela nous paraît tout à fait superflu à examiner. Il ne suffit pas que les modèles aient prêté au peintre l'accent de charme, de distinction, ou de fierté si fortement marqués de leur race ; il faut encore que l'artiste leur ait donné le style, l'harmonie qui leur convient, les ait sentis en même temps tels qu'ils sont et se soit affirmé tel qu'il était lui-même, un véritable Anglais, dans la plus belle acception des qualités d'art, d'expression, et de métier que ce mot comporte. Nous allons avoir l'occasion avec Gainsborough d'analyser ce en quoi consistent ces qualités, mais dès maintenant nous devons proclamer Reynolds grand peintre *anglais* et vrai fondateur d'école.

CHAPITRE III

Suite des grands portraitistes. — Gainsborough. — Romney. — Raeburn. — Opie. — Hoppner. — Lawrence.

L'isolement absolu, de par la nature et de par une volonté admirablement orgueilleuse, a été le grand bienfait physique et moral pour l'Angleterre. L'art et la race en ont profité dans une égale mesure, et s'en sont réciproquement communiqué les plus précieux avantages.

Si nous considérons en effet, d'abord l'influence de la nature, nous voyons qu'elle a toujours été très puissante sur l'art anglais, du moins à partir du temps qui nous occupe, soit à partir d'Hogarth, moment où cet art a commencé d'exister par lui-même. Cette influence, il est vrai, s'est exercée sur les artistes à des degrés très divers, tantôt constituant le fond même de leur œuvre, comme chez les paysagistes et dans beaucoup de portraits, tantôt s'affirmant encore vivement à travers les systèmes, comme aux époques très rapprochées de la nôtre, tantôt enfin persistant comme un souvenir très affaibli, mais tenace encore, chez les peintres les plus académiques et les plus pasticheurs. La situation géographique de l'Angleterre a préservé le pays et les villes de la moindre ressemblance avec quelque autre pays que ce soit. Alors que la plupart des très grandes villes de l'Europe centrale présentent plus ou moins la même physionomie, depuis Paris jusqu'à Bruxelles, à Berlin, à Milan, à Vienne, Londres a conservé une sorte de caractère de sauvagerie et de grandeur. Les horizons, les monuments, prennent aisément dans le brouillard, une apparence fantastique; dans cette prodigieuse activité, l'orgueil de l'individu se développe aisément ; il se sent à la fois seul et partie de l'immense mécanisme, discipliné et indépendant; s'il est artiste, il peut trouver dans cet isolement des ressources d'une énergie extrême dont son œuvre conserve l'accent. Les choses tranchées, caractérisées, ne seront pas moins nécessaires à l'œil et à l'esprit que les copieuses nourritures et les fortes boissons au corps, pendant les moments rigoureux. L'architecture exprimera cette parti-

cipation à la grandeur de l'ensemble, et aussi ce repliement de l'individu sur lui-même. La peinture traduira les plus grandes intensités de sentiment, descendra jusqu'aux profondeurs de l'angoisse, du tourment, ne reculera pas devant le drame humain dans ses élans les plus brusques et les plus sauvages et dans son expression la plus réaliste, mais d'un réalisme tout spécial, plus moral que physique. Ou bien encore elle se complaira dans l'étude de l'admirable



THOMAS GAINSBOROUGH. — LE RUISSEAU.

terre, de la vie rustique à la fois délicate et plantureuse, des aspects charmants ou vigoureux que prend la nature ; aussi l'Angleterre donnera-t-elle naissance à quelques-uns des plus grands paysagistes de tous temps, soit qu'ils se bornent comme Constable à rendre de cette nature les côtés frais, intimes, réels ; soit comme Turner, qu'ils élargissent le cadre, et distillent l'essence de fantastique que cette nature contient, et donnent une existence durable aux prestiges extraordinaires qui passent à chaque instant dans l'air humide et salé de l'île.

Enfin, et tout en remarquant en passant que l'art anglais a fourni très peu

de sculpteurs, même de bons sculpteurs de portraits, la peinture engendrera dans ce pays de grands artistes qui, avec une vigueur, une beauté de silhouettes, un charme exquis de fierté ou de fraîcheur, conserveront les plus beaux types de la race sous la forme du portrait. Car il est à remarquer aussi que ce peuple si épris de vie intime, et qui a fait du *home* une institution et comme une divinité vague, ne consomme que peu de peintures d'intimités, si ce n'est sous forme d'estampes pour la plupart du temps, et encore d'estampes à tendances romanesques et sentimentales. Point de ces petits tableaux précieux à la hollandaise : l'Angleterre les vit, mais elle conserve la peinture pour de plus hautes visées : la représentation de l'individu, et encore, pas dans sa vérité familière brusquement saisie, dans son abandon, ou comme nous disons, en robe de chambre. Dans ce pays aristocratique, le portrait même du simple bourgeois ne se comprend guère qu'en grande tenue, *in full state*. Même s'il affecte quelque apparence de négligé, de laisser aller agréable, il se surveille encore de très près, et si telle grande dame, tel noble lord, tel artiste inspiré, est représenté dans le désordre séduisant du déshabillé, pensez que ce déshabillé a été précédé de la plus savante des toilettes, et s'il est quelque dignité qui distingue le portraituré, action d'éclat, titre de noblesse ou de propriété, fonctions publiques, œuvre célèbre, tout cela sera adroitement rappelé, soit directement, soit par allusion, soit dans l'atmosphère même du portrait, dans ce fond de paysage qui est l'accompagnement riche et aisé des plus beaux d'entre eux.

Il semble en effet, quand on voit un Reynolds ou un Gainsborough, qu'un grand portraitiste anglais ne puisse pas être en même temps un grand paysagiste, bien que la figure prédomine. Le lord, la grande dame, la femme de beauté célèbre, l'enfant délicieux, ne peuvent se passer de ce fond de parc ou de forêt, de cette échappée de campagne que le peintre a rendus avec tant de facilité, de hardiesse et d'éclat. La beauté de la nature rehausse en Angleterre la beauté de l'être. Pour cela sans doute, il faut quitter les grandes agglomérations, les villes où les maisons et les usines empêchent presque de voir le ciel, où les sourcils sont contractés par la lutte, où les teints sont blêmes et salis par le travail, l'air rare, la nourriture hâtive, l'épuisement de l'effort. Mais l'Angleterre heureuse, l'Angleterre fière, où la race se conserve admirable, forte, vermeille, ne doutant de rien, et surtout ne doutant jamais d'elle-même, l'Angleterre à la vie simple, à l'effort fécond, à la vigoureuse poussée de belles filles et de forts adolescents qui deviennent des mères de familles un peu simples, mais toujours de fine tendresse, ou de robustes vieillards rubiconds et cordiaux, c'est la campagne, cette *country* luxuriante, que nous aurons encore à approfondir avec Constable, mais dont les produits humains nous vont être racontés par Gainsborough qui est comme un complément de Reynolds, avec quelque chose de plus spontané de moins dû, déjà, aux influences des maîtres du dehors.

Gainsborough n'a pas, entendons-le bien, plus d'éclat que Reynolds dans les plus beaux moments de celui-ci, mais il est plus égal, et tout aussi grand artiste, il y a chez lui moins d'effort. C'est lui qui est à proprement parler le peintre



THOMAS GAINSBOROUGH. — LA PORTE DE LA CHAUMIÈRE.

le plus exquis de la beauté anglaise. Lawrence, plus tard, sera plus affecté ; il ajoutera un charme factice à l'élégance ou à la fraîcheur des modèles. Reynolds souvent subordonnera son modèle à sa théorie. Gainsborough, tout en donnant une grande allure à ses portraits, tout en demeurant prestigieux, et cela même au moment où il a le moins l'air d'attacher d'importance à la peinture, donne le

plus parfaitement l'idée de la perfection de beauté chez la femme et chez l'enfant anglais. A tout prendre, ils se complètent merveilleusement, ces deux peintres, et ils offriraient assez, mises à part toutes les différences d'accent, de race, de société, le même spectacle que notre Rigaud et notre Largillière. Toutefois, il ne faut pas trop insister sur ces comparaisons, qui pourraient dérouter, et ne les prendre que dans un sens tout à fait général. Reynolds seul pouvait peindre *Lord Heathfield*, mais il n'appartenait qu'à Gainsborough de peindre *Mrs. Robinson*.

Gainsborough, d'autre part, se ressent d'une éducation différente de celle de Reynolds. Il naît à Sudbury, Suffolk, en 1727. Son père était un fabricant de draps qui eut d'abord une situation assez aisée, mais bientôt des charges et des embarras. Le jeune Thomas Gainsborough avait montré, dès les premières années, des dispositions très marquées pour les arts du dessin. Il avait naïvement, sans guide, copié les paysages environnants, tirant de lui-même son inspiration comme son métier, ce futur peintre d'élégances était poussé en pleine terre ; on doit le considérer comme un des véritables fondateurs du paysage anglais, et jusqu'au bout, il a produit de ces beaux paysages, plantureux et brillants, qui ont un accent très différent de ceux des maîtres hollandais, et qui ont pu exercer une action décisive sur l'école naissante.

Agé de quatorze ans, Gainsborough se rendit à Londres, et là, il eut pour premier maître un des artistes du XVIII[e] siècle dont le nom est resté le plus synonyme d'élégance et d'agrément, le graveur français Gravelot, alors fort apprécié en Angleterre. Il ne faudrait pas que l'on notât cette coïncidence, soit pour exalter Gravelot à la hauteur d'un grand peintre, soit pour diminuer Gainsborough au rang d'un agrandisseur de vignettes, mais il n'est pas invraisemblable que le graveur français a dû communiquer à son jeune élève un peu de cette élégance, de cette légèreté, qui séduisent si fort dans ses plus brillants et ses plus faciles portraits.

Après Gravelot, Gainsborough eut pour maître Francis Hayman qui a été un peintre d'histoire honorable, mais aujourd'hui obscur, et qui fut plus tard de la Royal Acadėmy ainsi que son élève.

Cet apprentissage terminé, Gainsborough un peu las de l'enseignement fastidieux d'Hayman, un peu déçu dans ses premiers projets d'établissement à Londres, comme peintre de paysage et de portrait, retournait dans son pays natal, où il épousait une jeune fille pourvue de quelque aisance, Margaret Burr, et se fixait à Ipsrvich. Une de ses premières œuvres remarquées était une vue de Landguard Ford, qui a été détruite. Un commencement de notoriété lui était venu, et il le mit à profit en s'établissant dans un endroit plus en vue, plus fashionable, Bath, où il devenait bientôt célèbre comme peintre de portraits et comme paysagiste. Il demeura à Bath de 1760 à 1774, c'est-à-dire jusqu'au

moment où il revint à Londres pour s'y fixer définitivement, et y acquérir une réputation de portraitiste presque égale à celle de Reynolds, et de paysagiste égale au moins à celle de Wilson, de qui nous devons parler plus loin.

Cette rivalité s'est trouvée un jour, pour ainsi dire, officiellement constatée, d'une façon assez piquante. Dans un dîner à l'Académie, Reynolds avait porté



THOMAS GAINSBOROUGH. — LES ENFANTS.

ce toast : « Je bois à M. Gainsborough, le plus grand paysagiste de ce temps », ce qui était déjà assez significatif venant d'un rival aussi notoire. Mais ce fut l'autre rival qui se chargea de riposter pour Gainsborough, mieux que celui-ci ne l'eût fait lui-même. Wilson, qui assistait au dîner, ajouta aussitôt : « Certainement, et aussi le plus grand peintre de portraits ! » Est-ce cette circonstance qui avait un peu refroidi Reynolds à l'égard de Gainsborough? Toujours est-il que leurs relations devinrent un peu intermittentes, mais à la mort de Gains-

borough (1788) Reynolds eut à cœur d'effacer cette impression. Il alla voir le moribond, et Gainsborough lui rendit cordialité pour cordialité en lui disant humoristiquement : « Nous irons tous au Paradis et Van Dyck sera des nôtres. »

Gainsborough avait été un des membres de la fondation de l'Académie, et il prit régulièrement part aux expositions de 1769 à 1783. Après sa mort, Reynolds en qualité de président, fit un de ses discours sur la vie et l'œuvre de son défunt rival; un des passages les plus caractéristiques y commence en critique et y finit en éloge. Reynolds décrit la touche *hachée*, la facture égratignée de Gainsborough : « Toutes ces marques, ces égratignures, dit-il, que l'on peut observer en examinant de près sa peinture et qui, même aux yeux d'un peintre expérimenté peuvent sembler plutôt l'effet d'un accident que le résultat d'une intention, cette facture bizarre, informe, par une sorte de magie, à distance prend une forme; tout se retrouve à sa place; nous ne pouvons nous refuser à reconnaître les effets même du soin parfait, là où se rencontraient toutes les apparences de la négligence et de l'abandon au hasard. »

Il semble que Reynolds ait en effet regardé d'un peu trop près les tableaux de Gainsborough, d'un peu plus près même qu'il ne convenait et en homme résolu à leur trouver des défauts. En soumettant la sienne même à ce régime, on eût pu la trouver rugueuse, ou lui attribuer tout autre défaut. Mais Reynolds méconnaissait ainsi le principe émis par un des maîtres dont il s'était parfois inspiré, Rembrandt, lorsque celui-ci disait que, « la peinture sent mauvais, doit être regardée de loin. » D'ailleurs, la peinture de Gainsborough n'est pas très exactement décrite dans cet « Éloge ». Sans doute, la touche y est légère, aisée, et en certains endroits, procède par frottis rapides, par une vive manœuvre du pinceau, qui rappellerait par moments le vaillant « trifouillage » de Franz Hals, en moins vigoureux. Mais elle ne donne pas du tout cette impression de désordre et de grossièreté dont parle Reynolds (*this chaos*, *this uncouth and shapeless appearance*), mais bien au contraire de finesse et de volatilité. Puis, il est des peintures de Gainsborough, et nous en citerons, qui sont d'un fini et d'une vigueur qui font qu'à première vue, on les distinguerait assez difficilement de Reynolds authentiques. Il est vrai que les plus fines sont parfois un peu fatiguées et ne sont pas les meilleures.

La National Gallery possède un nombre suffisant de belles peintures de Gainsborough, et en assez grande variété pour faire connaître la plupart de ses aspects. D'abord des paysages, puisque c'est par là que l'artiste s'est formé, s'est inclinctivement fait peintre. *La Charrette du marché* est le premier catalogué : c'est un paysage largement exécuté; la charrette porte deux filles et est escortée de deux garçons avec un chien ; elle va traverser une mare ombragée qui se trouve sur la route ; diverses autres figures sont disséminées dans la toile.

L'*Abreuvoir* est un superbe type des paysages de Gainsborough, et des débuts du paysage anglais en général ; c'est simplement un paysage très boisé, avec de beaux grands arbres ; un petit groupe de figures à l'écart, à gauche, et au premier plan quelque bétail se désaltérant dans une mare placée un peu à droite. Cette peinture est vraiment riche, grasse, de robuste facture ; la couleur, chaude, d'une sombre dorure, est superbe. Parmi les autres paysages sont encore un *Abreuvoir*, un *Lever de soleil dans un bois*, une belle *Vue de Dedham*, etc.



THOMAS GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MISTRESS SIDDONS.

Dans toutes ces toiles, l'arbre est étudié dans sa puissante silhouette, les terrains sont accidentés et solides, le ciel est large et mouvant. Enfin, bien que Gainsborough compose encore un peu son motif, et cherche visiblement à donner un caractère de puissance spéciale à la nature au lieu de l'accepter telle quelle, il la sent d'une manière profonde, fraîche, et simple en réalité, si l'on songe que l'époque n'était guère favorable qu'aux arrangements, à une nature artificielle, remeublée de toutes pièces. Si l'on met à part les maîtres hollandais tels que Ruysdaël et Hobbema, qui avaient été à la fois les devanciers et les créateurs parfaits, mais qui s'étaient éteint dans l'ombre avant la naissance de Gains-

borough, notre artiste peut être encore rangé parmi les précurseurs du paysage moderne. Le Louvre possède, dans la collection La Caze deux paysages « attribués » à Gainsborough. Ils sont placés à une telle hauteur qu'il est tout à fait impossible de juger de la qualité de peinture et de décider si cette attribution doit être confirmée, mais comme coupe, ils se rapprochent du moins beaucoup de ceux que nous avons cités.

Gainsborough demeura paysagiste, alors même qu'il fit des portraits ; paysagiste rapide, un peu en décor quant à la facture, mais un décor qui sent la vraie verdure, les vrais parcs profonds et silencieux ; quelquefois ce n'est indiqué que par un rapide frottis de vert et de brun, la silhouette d'un ou deux grands arbres, une allée sablée qui tourne et se perd dans un bosquet ; mais cela forme toujours aux ravissantes figures de femmes, un accompagnement juste et frais. La National Gallery ne contient pas malheureusement les plus caractéristiques de ces portraits, et il faut compléter à toute force l'idée qu'on doit avoir de Gainsborough en visitant les collections particulières, mais elle en a pourtant de forts significatifs en fait de figures pures, et qui méritent d'être particulièrement notés. *La Famille Baillie* est un de ceux qui répondent à la description que nous venons de généraliser, c'est un très important morceau, mais qui, dans l'arrangement, sent un peu l'apprêt, bien que la plupart des figures prises isolément soient ravissantes. Une jeune mère à la figure fine et gaie sous les cheveux poudrés tient un baby qui cherche à atteindre une rose que lui tend un boy d'une dizaine d'années, en petite veste et culotte longue ; à gauche deux fillettes de taille inégale se tiennent debout, et à droite le père s'appuie sur le dossier du fauteuil où la jeune femme est assise. Un rideau rouge est jeté sur tout le fond du tableau à droite, mais dans l'autre moitié, les feuillages légers frissonnent, et c'est sur ce fond de parc que se détachent les mutines figures des petites filles.

Une page très simple, d'un caractère même assez sévère est le portrait d'*Orpin, clerc de la paroisse de Bradford;* un homme assez marqué par l'âge, à l'expression candide, un peu illuminée, sévèrement vêtu, et se tenant, la tête relevée vers le ciel, devant un pupitre qui supporte une bible, morceau de peinture châtié, qui a quelque chose de pénétrant, d'honnête, d'un peu triste, et un document des plus saisissants sur les côtés sévères et méditatifs de la race.

Si nous passons divers autres portraits, ou études de personnages à mi-corps, excellents d'ailleurs, il reste, au musée, deux toiles très importantes : l'une, le *Portrait de Ralph Schomberg*, en plein air, vêtu de velours rouge et tenant à la main son chapeau et sa canne, peinture riche de couleur et soutenue, l'autre, le *Portrait de Mrs. Siddons*, un des plus beaux et des plus significatifs de Gainsborough.

C'est une de ces choses saisissantes qui donnent en même temps que

l'idée la plus complète d'un maître, tout le parfum d'une école ; cette jeune femme à la taille svelte et nerveuse, au visage fin et accentué en fierté, charmante et un peu imposante sous son grand chapeau noir empanaché, et sous ses cheveux poudrés, si fraîchement costumée de soie rayée bleu et blanc, les mains si joliment et si spirituellement placées, cette image d'une reine en costume de ville, reine de théâtre si l'on veut, mais reine vraiment, est impossible à oublier, tant elle frappe vivement dès la première fois, et demeure silhouettée dans la mémoire. Tout est d'une sobriété et d'un goût exquis en ce portrait : le style donné au grand chapeau et la façon dont il est cependant laissé dans quelque demi teinte, les boucles de cheveux retombant enroulées de chaque



GEORGE ROMNEY. — PORTRAIT.

côté du cou, ce velours noir qui en coupe d'un mince liséré la délicate blancheur ; cette légère écharpe de soie chamois, qui vient réchauffer un peu, ainsi que ce manchon floche si naturellement tenu, la fraîche harmonie du costume clair. Rien n'a été plus aisément chiffonné, tout en demeurant d'une dignité et d'une grâce parfaites ; et c'est là encore un portrait qui dépasse l'anecdote et qui dit non moins que le précédent tout un aspect de race, tout un goût d'art ; et c'est cette double affirmation de la vie du modèle et de l'intelligence du peintre qui constitue un chef-d'œuvre.

Un autre chef-d'œuvre, plus saisissant encore, en même temps de format plus important, est le *Portrait de Mrs. Robinson*, de la collection de Lady Wallace. Un beau Reynolds tel que le *Portrait de Lady Delmé* c'est bien beau, mais

ceci est encore plus subtil et plus séduisant. Cette Mrs. Robinson était une autre reine de théâtre, Mary Darby, qui avait été protégée par Hannah More et avait débuté sur la scène dans le rôle de Perdita du *Winter's Tale ;* son talent et sa beauté devaient attirer l'attention du Prince de Galles, plus tard Georges III; elle se piqua aussi un peu d'écrire et composa quelques poèmes et nouvelles. Ce que vaut cette littérature nous ne le savons, mais le tableau de Gainsborough nous renseigne suffisamment sur sa beauté, et il n'est pas de plus exquise personne ! Elle est représentée en pied et de face, assise sous des arbres ; sa robe, décolletée, est blanche et bleue avec des rubans blancs ou d'un bleu légèrement violet sur le corsage, et encore des rubans dans la chevelure poudrée, ainsi que dans le bas de la jupe ; ses mains reposent sur son giron ; dans l'une elle tient une miniature, le portrait du prince ; près d'elle est assis un loulou de Poméranie, tout blanc, qui est peint, à lui seul, avec un esprit extraordinaire. Quant au visage de cette fine et spirituelle personne, on ne saurait décrire son expression tendre et voluptueuse, l'éclat caressant de ses yeux. Gainsborough a su mieux que tout autre peintre anglais, rendre avec une vivacité et une douceur extrême l'intensité du regard chez ces belles créatures ; il lui a donné dans le visage une valeur spéciale, qui est comme une signature ; rien n'est plus séduisant dans la peinture de portraits de tous temps et de toutes les écoles. On ne saurait dire au juste à quoi cela tient, car cet effet est dû au moins autant à la façon de sentir qu'à la façon de peindre. Aussi est-il bien inexact de dire que chez Gainsborough comme aussi chez Reynolds quoique plus systématique, l'accent particulier tient encore plus aux modèles qu'à la peinture, et que si ces modèles sont de race pure, on ne peut soutenir qu'il y ait alors, à proprement parler, une peinture anglaise. Mais évoquez donc toutes les analogies que vous voudrez, allez chercher Van Dyck, Rigaud, Largillière ou Watteau, trouvez des filiations ou des hantises, vous n'en aurez pas moins quelque chose d'unique, et qui, en fin de compte, ne rappelle rien de tout cela d'une façon absolue, ni comme manœuvre de la brosse, ni comme harmonie, ici toujours brillante et fraîche, parfois même d'une légère acidité extrêmement agréable, ni enfin comme caractère, qui est des plus pénétrants et des plus tranchés. Dans ces conditions, il serait un peu puéril de soutenir qu'il n'y a pas à ce moment d'école anglaise, car si Gainsborough est le maître le plus remarquable aux côtés de Reynolds, et dans une note différente, nous en verrons encore d'autres qui apporteront une originalité aussi tranchée vers le même temps qu'eux.

Il est malheureux pour l'éducation des gens qui, en France, ont la véritable passion de l'art et des choses raffinées, que rien dans nos musées ne puisse donner une idée de ce que sont les grands portraits de ces maîtres. De temps à autre une rare et brève exposition les révèle partiellement, mais ils demeurent ignorés du public. Delacroix qui avait vu de ces grandes œuvres, ne nommait

notre peintre que « le ravissant Gainsborough » et ce mot prenait de sa part une importance particulière, mettant l'artiste anglais au nombre des maîtres les plus originaux. En vérité, l'on ose dire, lorsqu'on a vu les plus considérables de ces grands portraits, qu'on a été à même de les comparer, de les étudier, dans les expositions annuelles de la Royal Academy, ou dans les collections particulières, qu'il y a là un charme, une aisance et un accent à part, qui évoquent l'idée



GEORGE ROMNEY. — LORD DERBY ET SA SŒUR.

de quelque chose d'aussi rare, d'aussi relevé en son genre que les beaux portraits de Vélazquez et Frans Hals, peut-être point d'un art aussi profond, mais d'une aisance pareille et d'une non moindre intensité de séduction.

C'est une opinion qui ne paraîtrait point exagérée à ceux qui auront pu voir et su aimer un autre chef-d'œuvre de Gainsborough, le double portrait de *Mrs Sheridan et Mrs Tickell*, au musée de Dulwich College, une merveille de grâce et une des plus parfaites peintures de l'école anglaise du XVIII[e] siècle, y

compris les plus beaux Reynolds. Mrs. Sheridan et sa sœur Mrs Tickell étaient les filles d'un musicien très apprécié à Bath, Thomas Linley, que Gainsborough a portraituré également. Il est bon de rappeler à ce propos que Gainsborough fut lui-même un passionné de musique et un violoniste accompli; aussi semble-t-il avoir rendu avec un réel amour toute la fraîcheur et tout l'enjouement de ces deux exquises jeunes femmes, qui sont elles-mêmes comme une harmonie vivante. La scène se passe dans un jardin en fleurs. Mrs. Tickell est assise sur un banc, elle est vêtue d'une robe jaune, décolletée et à manches courtes; ses cheveux noirs très abondants sont relevés sur son front; elle a le regard direct, plein de finesse et de malice, avec de grands yeux noirs; dans son giron elle tient un cahier de musique dont elle va tourner une feuille. Sa sœur avait épousé le célèbre dramaturge Sheridan après des aventures qui elles-mêmes relèvent de la fine comédie de mœurs; quant à Mrs. Tickell elle était la femme d'un bel esprit et d'un librettiste qui eut une fin tragique. Mrs. Sheridan se tient debout derrière sa sœur; elle est vêtue d'une robe de soie bleu verdâtre, de la même coupe que l'autre, avec une ceinture de velours noir. D'un geste extrêmement gracieux, elle appuie le coude gauche sur le manche d'une longue guitare, et sa main droite est croisée sur son poignet gauche en retombant négligemment; cette espiègle personne regarde vers la droite et un peu en haut. Toutes deux viennent de chanter ou vont chanter, une chanson dont la musique était de Thomas Linley et les paroles de Tickell, et qui leur valait des ovations. Les plus charmants portraits de XVIIIe siècle, en France même, où l'on sentit et exprima en traits si vifs et si souriants la grâce et la volupté féminine, n'offrent rien de plus élégant et de plus pénétrant que cela. Le public anglais s'accorde à trouver que la tête de Mrs. Sheridan est un des plus rares types de la beauté anglaise; pour notre goût Mrs. Tickell est encore bien plus jolie sinon aussi belle : elle est malicieuse tandis que l'autre a une rêveuse douceur faite pour séduire là-bas. Il nous faut laisser aux connaisseurs en beauté qui iront au musée de Dulwich, le plaisir de résoudre la question; le voyage en vaut vraiment la peine; mais pour nous, nous bornant au rôle d'appréciateur de la peinture seule, nous devons dire qu'il n'en est point de plus élégante, de plus vivement harmonieuse et d'essence plus distinguée.

Bien des choses seraient à citer encore dans l'œuvre de Gainsborough; d'abord le célèbre *Blue boy*, de la collection du duc de Westminster, un jeune et élégant garçon tout de bleu habillé, et que le peintre enleva, un jour de verve, pour répondre à cette assertion de Reynolds que le bleu ne devait jamais être pris comme couleur fondamentale d'un tableau. La superbe figure de Gainsborough était une réponse assez mordante; mais Reynolds s'avançait beaucoup, et oubliait quelques-uns de ses maîtres italiens, qui ont fréquemment fait de ce ton le centre même ou l'harmonie principale de leurs peintures. De ce *Blue boy*,

il existe une esquisse, ou une sorte de variante, *Un page*, dans la collection Charles-John Wertheimer, et qui est aussi une merveille de prestesse : le jeune et mince boy est vêtu d'un pourpoint de satin bleu ciel, de culottes courtes de même couleur, de bas blancs; il a en sa main droite un chapeau à grande plume, un manteau jeté par-dessus son bras gauche; ses longs cheveux châtains tombent sur ses épaules. Dans ce tour de force d'exécution, le fond, figurant une draperie et une échappée de paysage est une simple préparation brune



GEORGE ROMNEY. — LADY HAMILTON EN BACCHANTE.

qui repasse dans le costume même, le chapeau, le pourpoint, les jambes d'une finesse admirable.

Dans la même collection sont encore deux très beaux portraits, *Miss Ann Ford;* et le *Musicien Charles Frédérick Abel*, dans la note très soignée et un peu froide.

Dans la collection Pierpont Morgan, la très curieuse *Miss Willoughby*, jolie, très caractéristique, avec son grand chapeau de paille au bord relevé, les boucles qui encadrent sa figure fine et très allongée, d'une grâce de chèvre; puis le très beau portrait de *Lady Gideon* en blanc et bleu sur fond de paysage, conquérante toujours par ces yeux vifs dont Gainsborough a été le poète et le peintre.

Une charmante chose est encore cette peinture, comme une vignette de Gravelot, le maître de notre peintre, avec un paysage comme une tapisserie : *Des dames se promenant sur le mail, à Saint-James Park*, collection Algernon W. Neeld. Puis à Windsor, *Le duc et la duchesse de Cumberland, avec lady Elisabeth Luttrel, dans un jardin* ; et comme paysages purs, dans la note riche, le *Cottage door*, au duc de Westminster ; et dans la note légère, de trumeau, un *Paysage avec bétail*, au comte de Gersey.

Mais il vaut mieux borner ces énumérations qui ne peuvent présenter l'œuvre en raccourci, ni même offrir une rigoureuse sélection des *plus belles* peintures de Gainsborough, car il en existerait d'aussi séduisantes, d'aussi rares qui auraient les mêmes droits à la citation.

Ce qu'il suffit de retenir en finissant, c'est que ces maîtres anglais du XVIIIe siècle, et Gainsborough leur roi sous ce rapport, sont parmi les plus grands peintres de la beauté féminine, non point une beauté systématiquement épurée, académisée, ni non plus dont le peintre semble être comme jaloux en affirmant les mérites de sa peinture, l'habileté de sa main ; mais une beauté fraîche, vive, familière, plaisante comme un bavardage, lumineuse comme un rayon de soleil ou comme un regard.

Un autre charmeur de ce genre, et par des moyens plus visiblement simplifiés, par suite peut-être un peu plus artificiels, est Romney, encore bien moins connu que Gainsborough en dehors de l'Angleterre. Comme il y a un peu plus de système chez ce joli peintre, et qu'il est moins varié que l'autre, tout en demeurant très séduisant dans ses morceaux les plus rapides, sa manière peut être définie assez aisément une fois pour toutes, sauf bien entendu les surprises auxquelles on doit toujours s'attendre avec les peintres anglais.

Un Romney, c'est généralement blanc pur et bleu clair, avec des chairs vives, roses, des bouches vermeilles ; et cela se détache sur un fond gris ou brun, qu'un rouge un peu sombre de draperie réchauffe sans trop se faire remarquer ; cela se complète par de grandes boucles de cheveux poudrés ou châtain clair. Ajoutez que de même que Romney se complaît dans cette harmonie, de blanc, de bleu, de gris et de rouges sur laquelle il exécutera mille variations, il se contente aussi d'amener sa peinture à l'état de robuste esquisse, d'ébauche très explicite et très nourrie, et les catalogues anglais se méprennent assez volontiers à cet état volontaire, à ce négligé qui plaît visiblement au peintre, en qualifiant les portraits de cette sorte du mot « *unfinished* ». Or ils sont parfaitement finis du moment que le peintre a affirmé ce qu'il a voulu, jeté sur la toile et affirmé l'aspect qui lui plaisait de son modèle, et produit une chose qui se tient d'un bout à l'autre, très calculée sous les apparences du laisser-aller.

Le type de ces peintures de Romney est la célèbre *Bacchante* de la National Gallery, et qui n'est autre que la célèbre lady Hamilton, à la vie incroyablement

romanesque, un des modèles préférés de l'artiste, car il se contente aussi d'un type, comme d'une harmonie, sachant en faire un véritable clavier d'expressions



THOMAS LAWRENCE. — MASTER LAMBTON.

et de séductions. Comme il est joli, le mouvement de cette tête penchée sur l'épaule nue, avec quelle franchise sont peints ces yeux veloutés, cette bouche entr'ouverte aux lèvres roulées, et quelle intelligence de la beauté !

Il y aurait maintes choses à citer de ce spirituel peintre qui réussissait à rendre chez ses modèles suivant leur caractère et leur situation, aussi bien la candeur un peu nuageuse que la plus voluptueuse rêverie : *Miss Kitty Calcraft*, *Mrs Farrer*, *Mrs Inchbald*, *Miss Henrietta Shore*, *Miss Pitt*, *Mrs Van der Gucht*, le magistral portrait de *Henrietta, comtesse de Warwick et ses enfants*, grande page en blanc majeur, la douce et légèrement mutine *Parson's daugther* de la National Gallery, enfin toutes les transformations de l'ensorcelante *Emma Lyon*, plus tard lady Hamilton, en *Bacchante*, en *Méditation*, en *Sensibilité*, et mille autres provocantes mélancolies.

L'œuvre de Romney n'a pas d'autre portée ; il est plein de richesse et de mordant, et on peut bien le tenir quitte de profondeur puisqu'il sait si bien plaire. Sa vie est originale. Il était né en 1734 à Dalton, fils d'un ébéniste et placé, après un apprentissage dans le métier de son père, chez un peintre de portraits de Kendal, nommé Steelle. En 1756, il se maria, et après avoir peint de nombreux portraits à Kendal, il partit en 1762 pour Londres où il se fit rapidement une brillante réputation. Il avait laissé sa femme à Kendal, où il ne revint que trente-sept ans plus tard ; et il y trouva un bon accueil de la part de la délaissée et une mort paisible en 1802. Il a fait outre ses portraits, quelques cartons d'histoire qui sont conservés au Fitz William Museum, à Cambridge, et à la Royal Institution à Liverpool ; mais ses portraits constituent son principal titre à la postérité. Quelque hostilité de la part de Reynolds l'avait éloigné de l'Académie, l'empêchant d'être élu et de prendre part aux expositions.

Nous n'avons plus maintenant qu'à suivre chronologiquement la liste des principaux portraitistes de l'époque : d'importantes figures, appréciées depuis peu de temps, à leur valeur, se rencontreront sur notre chemin. Ce qui distingue la plupart de ces peintres à partir de Romney, inclusivement, et ce qui les différencie de Reynolds et de Gainsborough, c'est que chez eux ou bien la pratique excellente, le tour de main remarquable commencent à se perdre, ou bien ils peignent dans un système donné, un peu étroit, qu'ils se créent chacun pour leur compte, et leur manière affecte quelque sécheresse qui ira jusqu'à la minceur, une crudité de ton qui ira jusqu'à la discordance, et une exagération du sentiment, dans le sens le plus banal du mot. Bref, la peinture de portraits devient assez rapidement artificielle et maigre, elle ne sent plus que la peinture, et non la meilleure, presque aussitôt après Reynolds et Gainsborough disparus.

John Russell (1744-1806) élève du portraitiste Francis Cotes (1725-1770) est surtout un pastelliste. Le musée de South Kensington possède de lui de belles et vigoureuses esquisses de têtes ; il a beaucoup de vivacité de couleur, de jet dans le dessin, et parfois il atteint le charme et la fraîcheur, comme dans la *Fillette aux cerises*, de la galerie des pastels, au Louvre. Russell a été membre de l'Académie, et portraitiste de George III et du Prince de Galles.

On peut encore citer, de la même époque à peu près, William Beechey (1753-1839) portraitiste de la reine Charlotte, et très apprécié à la cour. Le beau portrait d'enfants intitulé *Frère et sœur*, au Louvre, peut donner une idée suffisante de sa manière.

Mais voici un homme de bien plus grande importance. Raeburn, un vigoureux



THOMAS LAWRENCE. — NATURE.

et noble peintre, qu'en Angleterre même on a commencé à tirer de l'obscurité depuis fort peu d'années. C'est un des meilleurs maîtres de la vieille école écossaise. Il en a la tenue, la sévérité, non exempte d'un peu de raideur et de sécheresse, mais à tout prendre un peintre remarquable.

Né à Stockbridge, près d'Edimbourg, en 1757, Raeburn fut orphelin à l'âge

de dix ans, et placé dans une école. A seize ans il fit l'apprentissage d'orfèvre ; mais son patron, remarquant ses dispositions pour le dessin, l'encouragea et le fit entrer dans l'atelier de Martin, un portraitiste d'Edimbourg alors assez réputé, mais auprès de qui il ne trouva ni protection, ni véritable enseignement. A vingt-deux ans, Raeburn s'étant avantageusement marié, vint à Londres où il fit connaissance de Reynolds qui le poussa à visiter l'Italie et à étudier les œuvres de Michel-Ange. Raeburn fit docilement le voyage, resta deux ans en Italie, et revint se fixer dans son pays où il trouva succès et dignités. Il mourut en 1823, et produisit une œuvre admirable qui avait été suffisamment estimée de son temps puisqu'il avait été élu de l'Académie et que George IV l'avait fait chevalier, mais qui était tombée depuis dans une certaine défaveur. On accordait à Raeburn de la vigueur, de l'entente du caractère, mais on faisait fort peu de cas de ses qualités de peintre proprement dit; on les contestait même volontiers lorsqu'il arrivait de parler de lui. Pourtant lorsqu'on voit au Louvre un de nos rares morceaux de l'école anglaise, ce *Portrait d'un invalide de la marine à Greenwich*, ce bonhomme à large et rougeaude figure, enlevé avec tant de bonne humeur et de franchise, on sent qu'on ne peut se trouver en présence d'un médiocre peintre. L'exhumation que l'on a fait récemment de quantité d'œuvres de Raeburn, montre que le jugement avait en effet besoin d'être revisé.

A la National Gallery il y a depuis 1883 un beau portrait de femme par lui, *Une dame de la famille Dudgeon*, assez simple et gracieux, un des plus agréables de couleur de Raeburn, si ce mot peut être employé avec un maître aussi sévère dans son ensemble. La jeune femme, vêtue de blanc, avec son grand chapeau de paille, son écharpe orangée, son châle crème jeté sur le bras, a quelque parenté encore avec les modèles de Gainsborough. Depuis très peu de temps est entré au musée anglais un autre portrait, plus dans la note habituelle de Raeburn, *Le lieutenant-colonel Bryce Marc Murdo en pêcheur*, vêtu d'un habit gros vert, culotte et gilet de nankin, et amorçant soigneusement sa ligne.

De même que Romney a nne passion pour le blanc et le bleu relevés de rouge sombre, Raeburn a aussi son harmonie de prédilection, dont ce gros vert forme la base et qui se trouve tantôt mêlé à du noir, tantôt opposé à du blanc, du gris clair, ou du brun très clair, cette nuance nankin souvent employée dans les costumes du temps. Il en résulte un effet sobre, un peu dur et froid à l'œil, mais d'une belle sévérité. Cette harmonie règne notamment dans deux œuvres magistrales du peintre : le *Portrait de Sir Allan Mac Nab*, et celui de *George Drummond avec sa sœur Margaret et son frère de lait*.

Le premier est une admirable chose, type de race aussi saisissant et rendu avec autant de force que les plus beaux portraits analysés précédemment. Le vigoureux vieillard, au visage mâle, intrépide, est en costume national, habit

vert galonné d'argent, et coiffé d'une sorte de bonnet à plumes noires et à aigrette blanche; le jupon écossais est rouge sombre; toute cette figure sent la fierté et l'honnêteté; c'est une personnification de la vieille Écosse elle-même. Quant à l'autre œuvre, elle est non moins importante et dans l'égale sobriété de son harmonie elle conserve quelque chose des grâces vives de l'enfance : le jeune George Drummond est à cheval sur un petit poney; il est vêtu d'une casaque verte, d'une culotte blanche, et coiffé d'une casquette fourrée; le frère de lait se tient debout près de lui ainsi que la sœur, en blanc, les bras et les



THOMAS LAWRENCE. — PORTRAIT.

épaules nues; dans cette page animée et gaie domine l'accord en brun, vert, gris, blanc, et tons de chair, en son ensemble une œuvre des plus significatives.

Il est bon de noter encore quelques belles toiles de Raeburn, qui permettront de se faire une idée de l'œuvre de ce beau maître, et bien qu'une description sommaire soit loin de valoir une bonne photographie. *Le capitaine Robert Hay*, un des beaux portraits : debout, habit rouge, culotte blanche, bottes noires, grand bonnet de fourrure, et appuyé, les bras croisés sur son fusil. *Nathaniel Spens*, président de la compagnie royale des tireurs à l'arc, très grand portrait, d'une allure superbe; l'héroïque personnage est représenté en habit vert, avec baudrier et culotte blanche, visant et prêt à lâcher la flèche. Ces deux portraits ont la fierté, l'héroïque tournure de celui d'Allan Mac Nab. De la

même famille est encore *Sir Donald Ferguson* debout contre son cheval gris; tous ces portraits ont une fière allure. Quand elle atteint cette grandeur de caractère, comment la peinture serait-elle inférieure? Sans doute cela n'a pas le nourri, le succulent des plus heureux morceaux de Reynolds, ni la spontanéité si capiteuse de Gainsborough, mais c'est solidement établi, peint avec soin et avec force, et cela s'impose par un très noble orgueil d'art et de race.

D'ailleurs Raeburn a été aussi et fréquemment, un bon portraitiste de la femme; il est tel morceau de lui, comme un buste de jeune dame (collection Arthur Sanderson), en robe blanche, manteau rouge, avec les boucles de cheveux châtains, sur un fond brun chaud, qui a toute la vigueur et même toute la qualité de matière d'un Reynolds. Cependant les autres portraits de femmes sont en général d'une matière plus mince et plus lisse, et d'une harmonie plus froide; Raeburn aime assez un certain jaune mat, tout à fait dépourvu de chaleur et de rayonnement, mais d'un effet assez particulier. Parmi les plus beaux portraits de femmes, il faut citer *Mrs Vere of Stone Cyres*, belle-sœur du peintre: ravissante jeune femme, représentée jusqu'aux genoux, en robe blanche avec la ceinture ornée de breloques et placée très haut, près des seins; un manteau brun doublé de ce jaune caractéristique complète le costume; les bras sont nus, l'un est replié la main à la taille, l'autre est enveloppé dans le manteau. *Mrs Hope*, œuvre de même qualité, belle, simple, une jeune femme en robe noire toute unie, les bras nus. *Mrs Kinnear*, assise, tête fort belle, un voile de dentelle noire jeté sur le corsage bleu. La gravité d'esprit de l'artiste le porte à rendre avec beaucoup d'intensité, le caractère méditatif, replié, des femmes de bonne race fortement marquées par l'âge; telles *Mary Preston*, vieille dame en bonnet et en châle jaune; *Anne, fille de sir William Gordon of Inverdon*, assise, accoudée à une table et lisant, etc.

Enfin serait à signaler toute une série de portraits d'enfants. Nous avons cité celui qui est probablement le plus beau de tous, *George Drummond;* il faut ajouter entre autres le portrait intitulé *Leslie boy*, de la collection Charles Tennant, un jeune garçon riant, coiffé d'un feutre gris, vêtu d'une casaque verte à boutons d'or.

Un jour, Raeburn produisit un intense et douloureux chef-d'œuvre: l'*Enfant en jaune*, de la collection Henry Cook. C'était un pauvre garçonnet, déjà souffrant et touché par la mort que l'on sent prochaine; le peintre l'a décrit fidèlement et tristement avec son habit jaune, son petit crayon, son petit cahier rouge, et sa mine perdue. C'est une contre-partie bien dramatique et bien rare, des délicieux enfants roses et rieurs des autres peintres. Mais quelque grâce navrante que Raeburn ait mise dans cette chose parfaite, quelque gaîté qu'il ait pu donner malgré son tempérament coutumier, aux autres figures d'enfants, quelque élégance même qu'il ait pu rencontrer dans certains portraits de femmes, il demeure avant tout le peintre des fiers chefs de clans, des archers et des capi-

taines, et la grande expression mâle que Reynolds a une fois trouvée dans son portrait de *Lord Heathfield*, le peintre écossais la fait surgir à chaque instant, et tout naturellement, dans ses grandes effigies dont l'Écosse, avertie maintenant au point de vue de l'art et du métier remarquable, peut être très fière.

Deux fort bons peintres nous retiendront moins : Hoppner et Opie ont plus de célébrité chez nous que Raeburn et ont moins besoin d'être signalés au public



THOMAS LAWRENCE. — LADY DOWER.

français. Tous deux sont maintenant représentés au Louvre, mais il est vrai, par des morceaux un peu secondaires. John Opie, fils d'un charpentier de Truro, fut recommandé à Reynolds par le Dr Wolcott; c'était un petit prodige, et il fut dès l'abord célèbre sous le surnom de « Cornish genius » le génie du pays de Cornouailles. Membre de l'Académie en 1787, professeur de peinture en 1805, il a été apprécié comme peintre d'histoire et comme peintre de portraits. C'est surtout sous ce dernier aspect qu'il nous apparaît comme un bel exécutant, large et vif; quant à ses tableaux d'histoire, ils n'échappent guère à la médiocrité que nous verrons plus loin inhérente à l'école. A la National

Gallery sont deux portraits d'hommes, l'acteur Siddons, et l'écrivain Godwin, et un très joli portrait de femme, *Mrs Godwin*. Au Louvre, nous avons un portrait de *Femme en blanc;* dans la collection de Mrs William Walker on peut citer une jolie figure d'enfant, *Little Red Riding Hood*, etc., etc.

Hoppner, né à Londres en 1759, est très franchement de la suite de Reynolds dont il exagère même souvent le systématique clair-obscur, mais c'est encore un peintre plein d'attrait, et dont l'œuvre à chaque instant abonde en trouvailles. Il fut protégé par le prince de Galles et devint fort à la mode; membre de l'Académie en 1795, il fut considéré par Lawrence comme un rival, mais rivalité sans aucune hostilité, comme le prouve ce passage d'une lettre du célèbre peintre à la mort d'Hoppner (1810) : « Vous croirez sans peine que la perte de ce frère d'art m'a été très sensible; j'ai souvent trouvé profit à étudier ses œuvres, et nous avons couru dans la carrière côte à côte pendant dix-huit années. » Il n'y a d'Hoppner à la National Gallery qu'un *Portrait de la comtesse d'Orford*. En ce dernier temps, au Louvre on a acquis un joli portrait de femme en blanc, avec un mince collier de corail, et fond de paysage, un morceau d'une facture très franche, et d'une agréable tournure. Parmi ses portraits, nous citerons entre autres un beau *Master White* (collection de lord Burton), *Édouard, cinquième comte de Darnley* (au comte de Darnley), *George John Frederick Sackville* (collection de lord Sackwille); *Miss Harriet Cholmondelly* (coll. R. H. Hobart), *Leicester Fitzroy Stanhope* (coll. H. L. Bischoffsheim), tous très jolis portraits d'enfants, pleins de verve et d'imprévu.

Nous venons de citer Lawrence. L'immense célébrité qui s'attacha naguère à son nom et à son œuvre, a sensiblement diminué de notre temps, qui est moins sensible à la grâce des modèles qu'à la qualité même de la peinture. Toutefois Lawrence peut être considéré comme le dernier représentant de la grande école de portraits du XVIIIe siècle; il a encore le style et l'entente de l'effet, mais sa manière mince, sèche, brillante, cassante pour ainsi dire, le place sensiblement au-dessous de Reynolds et de Gainsborough. Son charme et sa grâce sont apprêtés, maniérés même parfois, et l'excès de soin dans l'exécution enlève à la peinture toute richesse. Sa couleur même, quoique claire et brillante, est médiocre et presque banale auprès du moindre morceau des peintres que nous avons jusqu'ici étudiés. Sa distinction est appréciable, mais c'est un peu dans le sens restreint et mondain du mot qu'il faut lui reconnaître cette qualité; son dessin est d'ailleurs élégant et fin, et l'on dirait, en un mot, un miniaturiste exquis mais qui aurait fait toujours de trop grandes miniatures.

Thomas Lawrence était né en 1769 à Bristol. Son père était un aubergiste, et l'enfant commença par dessiner des habitués de la maison. A dix ans, il était déjà établi peintre de portraits à Oxford, et à dix-huit ans il se fixait à Londres, où il remportait un succès si considérable, qu'à peine âgé de vingt-deux ans, il



THOMAS LAWRENCE. — GEORGE IV, ROI D'ANGLETERRE.

succédait comme peintre du roi à Reynolds, qui venait de mourir, en 1792. Il n'y a plus grand intérêt à présent à énumérer ses succès et ses honneurs ; il suffit de dire qu'il les a eus tous, en France comme dans son pays. Nous venons de définir sa manière. Le très joli portrait de femme, tracé d'un crayon léger et délicat, qui est au Louvre dans la galerie des dessins, donnera suffisamment l'idée de toute son œuvre. Partout y règne la même grâce éminemment « agréable », le même brillant un peu fragile. On peut même dire que ses dessins sont supérieurs à sa peinture, car celle-ci a des insuffisances d'harmonie, et souvent manque par trop de corps, malgré l'extrême fini.

Le portrait d'enfant en rouge, connu sous le nom de *Master Lambton* (collection du comte de Durham) est une de ses œuvres les plus célèbres ; il a été revu récemment aux expositions d'hiver de la Royal Academy ; par son caractère affété et romantique, par la médiocrité de sa couleur, il faisait un assez pauvre effet auprès des Reynolds, des Gainsborough et des Romney. Sans doute l'on rencontre souvent dans son œuvre encore de fort jolies choses, une esquisse gracieuse, un portrait d'enfant bien venu ; mais malgré le prix qui demeurera attaché à ses œuvres, Lawrence ne saurait être mis au rang des riches et savoureux portraitistes qui l'avaient devancé ; et cette fois, c'est un peu à la beauté des modèles — et bien que le peintre y ait mis du sien et les ait flattés à sa manière — qu'il devra de survivre. Lawrence mourut en 1830. D'autres portraitistes, comme Jackson (1778-1841), Pickersgill (1782-1875), continuèrent encore les traditions de cette école finissante, et avec les mêmes qualités.

Mais déjà de ce temps la véritable gloire de l'art anglais était devenue son école de paysagistes. Quant aux peintres de figures, et en particulier d'histoire, ce n'est que plus tard qu'ils devaient reprendre la tête de l'école, et encore avec des tendances et sous des aspects absolument nouveaux. C'est donc par les paysagistes que nous allons continuer ; et pour finir nous reprendrons la peinture d'histoire, depuis les temps que nous venons de traverser jusqu'aussi près de nous qu'il nous sera possible, pour donner une idée d'un très beau mouvement, d'une ère qui n'est point close.

CHAPITRE IV

Les grands paysagistes. — Le rôle de Wilson et de Gainsborough. — Constable. — Sa formation. — Simplicité et grandeur de son caractère. — Old Crome. — Autres paysagistes. — Turner.

La campagne anglaise a des grâces particulières; elle est à la fois fraîche, nette et plantureuse. L'herbe y est d'un vert extraordinaire, unique, sous un ciel qui demeure d'un éclat modéré, mais elle conserve cette vivacité de ton, même quand le ciel passe au gris et roule de gros nuages. Il est toujours, ce ciel, extrêmement vaste et varié, aussi beau à peindre qu'un ciel de Hollande, et différent pourtant. La terre est doucement accidentée, elle abonde en petites collines, en champs couchés sur des pentes douces, en étangs ombreux, en beaux arbres qui frissonnent à la brise. La vie rustique donne elle-même à cette terre un aspect très spécial. Elle n'est pas accablante et fruste comme chez nous; les paysans de Millet ne pourraient se trouver dans leur cadre parmi ces cultures gaies et proprettes, jolies parfois comme un jardin de plaisance ou comme un salon de verdure. *L'Homme à la houe*, terreux, farouche, bloc informe et vaguement humain, n'a rien de commun avec ces paysans, ou plus exactement ces *countrymen* alertes et cordiaux, qui vont à leur labour comme un homme d'affaires va le matin à son bureau de la Cité. Cette vie a communiqué à la campagne des dispositions, des airs familiers; les haies bien taillées et bien entretenues, les barrières, véritables portes des prairies, les fermes en briques rouges et avec les fenêtres à petites vitres; les maisons à demi cachées sous des lierres, ou émergeant, blanches ou multicolores, de bouquets d'arbres, au bout de riches pelouses; tout cela est gai, familier, invitant. Les haras, les pâturages, les labours ont l'air de champs d'expériences, tant les animaux y sont propres et luisants, tant le travail est net et méthodique. Enfin l'existence, comprise d'une façon large et confortable, abondante et digne, fait que les champs sont comme la continuation fleurie et touffue des villes elles-mêmes.

Dans une telle nature, il semble que des paysagistes devaient naître, sortir

du sol ; et c'est ce qui est arrivé. Aussitôt que l'école anglaise a eu conscience d'elle-même, elle s'est très peu attardée dans le paysage noble, arrangé, classique, historique, avec des prétextes mythologiques et des *fabriques* invraisemblables. Tout de suite elle a, par quelque coin, montré une échappée de vrai ciel, donné une saveur de vraie grasse bonne terre, laissé couler de l'eau claire qui ne provenait pas de l'urne de quelque divinité.

Mais lorsque même des peintres se sont adonnés, par éducation ou par caprice, au paysage rêvé, au paysage arrangé et créé de toutes pièces, alors c'est que leur imagination avait besoin de ces prétextes pour créer de prestigieux spectacles. En Angleterre, point de paysage noble, du moins dès que l'école anglaise existe : rien que des paysages *naturels*, et c'est le vieux Crome ou le grand John Constable ; ou des paysages *fantastiques* et c'est l'unique Turner ; encore celui-ci, lorsqu'il n'a pas fait surgir une féerie, a su voir, à diverses reprises, et exprimer une campagne absolument vraie, simple et riante. Mais la division générale demeure : le paysage de pleine terre, ou le paysage de plein rêve.

Dès la première moitié du XVIIIe siècle, et presque en même temps que l'école de portrait, naissait, mais pour se développer seulement à la fin du siècle dans toute sa plénitude, l'école de paysage. On pourrait trouver dans les tableaux d'Hogarth, grandes routes ou vues de parcs où se passent ses scènes, jardins où se groupent ses portraits de famille, des accents fort naturels et fort bien observés, et l'on pourrait, partant de là, faire commencer le mouvement avec ce maître. De même, on pourrait retrouver, antérieurement encore, des noms et des œuvres d'artistes aujourd'hui à peu près inconnus, et qui rentreraient tant bien que mal dans la classification. Mais les peintures que l'on pourrait citer seraient trop sèches, naïves ou artificielles pour que l'on pût considérer leurs auteurs comme des précurseurs des vrais maîtres. En réalité c'est par Scott, Wilson, et Gainsborough que commence vraiment l'école. Encore Samuel Scott (mort en 1772), excellent peintre de marines, est-il plutôt un habile imitateur des Hollandais et particulièrement de Van de Velde, dont nous avons noté au volume précédent les succès en Angleterre.

Quant à Gainsborough, il serait le fondateur incontesté de l'école si Wilson n'était pas son aîné d'une quinzaine d'années. Nous avons dit combien il eut le sentiment de cette nature anglaise, comment il en découvrit instinctivement et combien richement il sut en exprimer les côtés grandioses, touffus, ombreux, enfin de quelle façon il continua d'allier le paysage au portrait par des moyens éclatants et rapides. Gainsborough aurait donc été un grand paysagiste, s'il ne s'était plus encore imposé comme le portraitiste par excellence. Toutefois il fallait rappeler cela et même y insister particulièrement, parce que tous les grands paysagistes qui devaient naître et se former plus tard connurent ses paysages

dès les débuts de leur carrière, en furent frappés, en tirèrent profit. Son rôle est donc des plus importants et il est même, comme on va le voir, le vrai devancier.

Wilson (Richard) reste le premier en date des paysagistes anglais quant à la naissance sinon quant à l'œuvre. En effet, il était né en 1713, à Pinegas, dans le Montgomeryshire; il avait de bonne heure montré des dispositions pour le dessin, et avait attiré l'attention de sir George Wynne qui l'avait pris sous sa protection et placé chez un peintre de portraits nommé Wright. Wilson s'adonna au portrait tout d'abord et se fit même une brillante réputation en ce genre. Ce ne devait être qu'en 1749 que commença sa carrière de paysagiste. Or il faut se rappeler que depuis l'âge de quatorze ans, c'est-à-dire depuis 1741, Gainsborough avait déjà conquis la notoriété comme paysagiste, et paysagiste anglais, de campagnes anglaises. Wilson, au contraire, alla chercher à l'étranger sa vocation nouvelle et son inspiration. Ce furent l'Italien Zuccarrelli, et le Français Joseph Vernet qui le poussèrent au paysage lors de son voyage en Italie (1749 à 1755). L'œuvre de Wilson se ressent forcément de ces fréquentations, et il a encore un tour classique, historique, et à tout prendre sensiblement moins imprégné du sens et de l'amour du terroir, moins *genuine* que Gainsborough. Il est vrai qu'une fois rentré en Angleterre, et même en conservant un goût pour les prétextes mythologiques, pour une façon grandiloquente et factice qui n'était certes point du goût de ses compatriotes, car ils le lui prouvèrent même assez durement, il sauva son œuvre par une certaine franchise d'exécution, un certain goût de bonne peinture, et l'influence fatalement subie du climat, de l'air et de la lumière de son pays. Quoi qu'il en soit, et malgré son réel talent, Wilson demeure



RICHARD WILSON. — PAYSAGE.

bien en arrière, avec ses *Niobé*, ses *Phaéton*, ses *Apollon*, ses *Céladon*, ses *Méléagre*. Le curieux toast de Reynolds au banquet de la Royal Academy, et le mordant acquiescement de Wilson lui-même, confirment notre opinion mieux que nous ne saurions nous-même la prouver.

La carrière de Wilson a été précaire, difficile ; il côtoya de très près la misère noire, et il n'eut quelques instants de bien-être dans son pays que vers la fin de sa vie, après avoir hérité d'un petit bien de son frère. Il mourut en 1782 après avoir produit une œuvre assez considérable, dont on peut étudier de nombreux spécimens à la National Gallery. Nous avons nous-mêmes, depuis peu de temps, au Louvre, un bon échantillon de sa manière, la vue d'un lac ; encore qu'un peu arrangée, cette peinture est plus grasse d'exécution que les Vernet, dont Wilson avait été si féru, et elle vaut par quelque transparence de l'air et de la lumière.

Notre collection, bien maigre, offre, à côté, un petit tableau d'un autre paysagiste antérieur à Constable, George Morland ; la *Halte* est une bonne petite peinture, assez riche de couleur, familière et juste de sentiment, et d'une exécution large et spirituelle. Morland (1763-1804) qui aima, paraît-il, à mener une vie assez vagabonde et joyeuse, et qui chercha souvent son inspiration dans les tavernes, a, dans l'ensemble de son œuvre, une bonne grosse franchise qui plaît. Il est vraiment l'opposé de Wilson, car pour lui, la nature est toujours trop mythologique ; il recherche les chaumières bien affaissées sous les lourds toits de chaume, les cours de fermes où croupit le purin doré, les bonnes étables à cochons, les écuries et les postillons, les chiens et les poules. C'est égal, chez lui cela sent la vraie campagne ; c'est un rustre qui mange sur le pouce, absorbe vaillamment les pintes d'*ale* ou de *portér*, se querelle avec ses créanciers lorsqu'il n'a pu les éviter, se fait coffrer en prison pour dettes et continue à y boire et à y peindre ; mais son talent est loyal et bien à lui. Un bon coin d'auberge, une écurie ou une cour de métairie peinte par Morland peut s'accrocher sans trop de désavantage à côté d'un Isack Van Ostade, et c'est ce que nous en pouvons dire de pis.

Après lui, nous rencontrons, chronologiquement, un vrai et beau peintre, John Crome — *Old* Crome, comme il est appelé dans son pays. Celui-ci s'est adonné entièrement à la nature, et c'est lui qui est véritablement le plus grand paysagiste pur que l'on puisse citer avant Constable. Le vieux Crome (on l'appelle ainsi pour le distinguer de son fils, John Bernay Crome qui fit aussi du paysage), est un exemple de spontanéité absolue. Il s'est formé seul, n'a pas eu de maîtres, n'a pas subi d'influences. C'est une nature d'or, et sans chercher un jeu de mots, sa peinture est elle-même dorée comme celle des plus gras Hollandais ; elle demeure toutefois de saveur parfaitement anglaise. Né en 1769, à Norwich, et fils d'un humble aubergiste, Crome fut groom d'un médecin de campagne puis

apprenti peintre de voitures, mais il commença à faire de la peinture, comme il



RICHARD WILSON. — LE MATIN.

la voyait et la sentait, dès ces hétéroclites apprentissages. Comme notre Char-

din, il avait eu pour unique méthode de « mettre de la couleur jusqu'à ce que cela ressemblât à ce qu'il voyait ». Peu à peu il commença à gagner sa vie en vendant quelques paysages et en donnant des leçons de dessin, et toute sa vie se passa à faire des dessins et des peintures de son trou. Cela est purement admirable, parce que c'est très simple et sent le bon et honnête ouvrier de palette; si l'on trouvait jamais l'occasion d'acquérir un bon Crome pour le Louvre, il ne faudrait pas craindre la dépense.

Crome avait exposé à diverses reprises à l'Académie, mais pas de façon régulière; cela s'appelait « Vues » ou « Paysages » et c'était tout. Il n'a pas été comblé d'honneurs, et il n'en aurait su que faire, car il était d'esprit simple et de culture négligée: mais il était passionné de son art et de cette belle riche campagne qui l'entourait. Crome mourut en 1821 ; il avait groupé autour de lui quelques peintres, qui prirent le nom de « Société des artistes de Norwich ».

Ses œuvres sont rares dans les collections publiques. On n'en rencontre guère sur le continent, et la National Gallery n'en possède que quatre : *Mousehold Heath, près Norwich*, une *Vue de Chapel Fields Norwich*; le *Moulin à vent*, et les *Carrières d'ardoise*. Ce sont toutes peintures larges et fortes, d'un beau ton nourri et doré, avec les silhouettes et les mouvements de terrain solidement étudiés, et de beaux ciels pleins de vibration et d'air. Au musée de South Kensington sont quelques peintures de Crome, d'excellente qualité aussi : *Clair de lune près Yarmouth*, *Paysage boisé*, *Clair de lune près de Norwich*, *Paysage de forêt avec des chênes*, *Mousehold Heath*, *Lisière de forêt*, *Paysage de bruyères avec figures*. Il est juste de dire en terminant que Crome avait vu des tableaux hollandais et en avait été enthousiaste. Mais cette révélation lui fut procurée après qu'il s'était déjà fait son métier de toutes pièces, et s'il a d'ailleurs apporté dans son œuvre le même esprit que les grands Hollandais, c'est-à-dire l'observation candide, l'amour profond et la narration simple de la nature, il donne cependant à ses tableaux un accent de terroir auquel on ne peut se méprendre. Un chêne planté par Crome, robuste et imposant, n'a pas la même allure qu'un chêne planté par Ruysdaël ou par Hobbema : mais ce sont de très beaux arbres tous les deux.

Avant de parler de Constable, nous avons à mentionner, tout au moins, quelques paysagistes de mérite qui font corps avec les autres, et commencent vraiment à constituer une école. Ce sont : Ladbrooke, beau-frère du vieux Crome (mort en 1847) ; George Vincent (mort vers 1831); John Sell Cotman (1782-1847) James Stark (1794-1859), tous natifs de Norwich et élèves de l'excellent Crome.

La chronologie souffrira bien un peu si nous citons encore quelques paysagistes nés postérieurement à Constable et à Turner, mais nous pourrons nous occuper après plus à l'aise de ces deux maîtres, qui dominent toute l'école de paysage, sans comparaison possible. J. C. Ibbertson (1759-1817) a été le camarade de Morland et a vécu à peu près de la même façon que lui. Alexander

Nasmyth (1758-1840) et son fils Patrick (1786-1831) ont aimé les coins de village, les champs et les routes, et les ont peints consciencieusement.



JOHN CONSTABLE. — LA FERME DE LA VALLÉE.

David Cox (1783-1859) a été un paysagiste de premier ordre, riche et simple, qui a produit de véritables chefs-d'œuvre et qui était aussi un des meilleurs

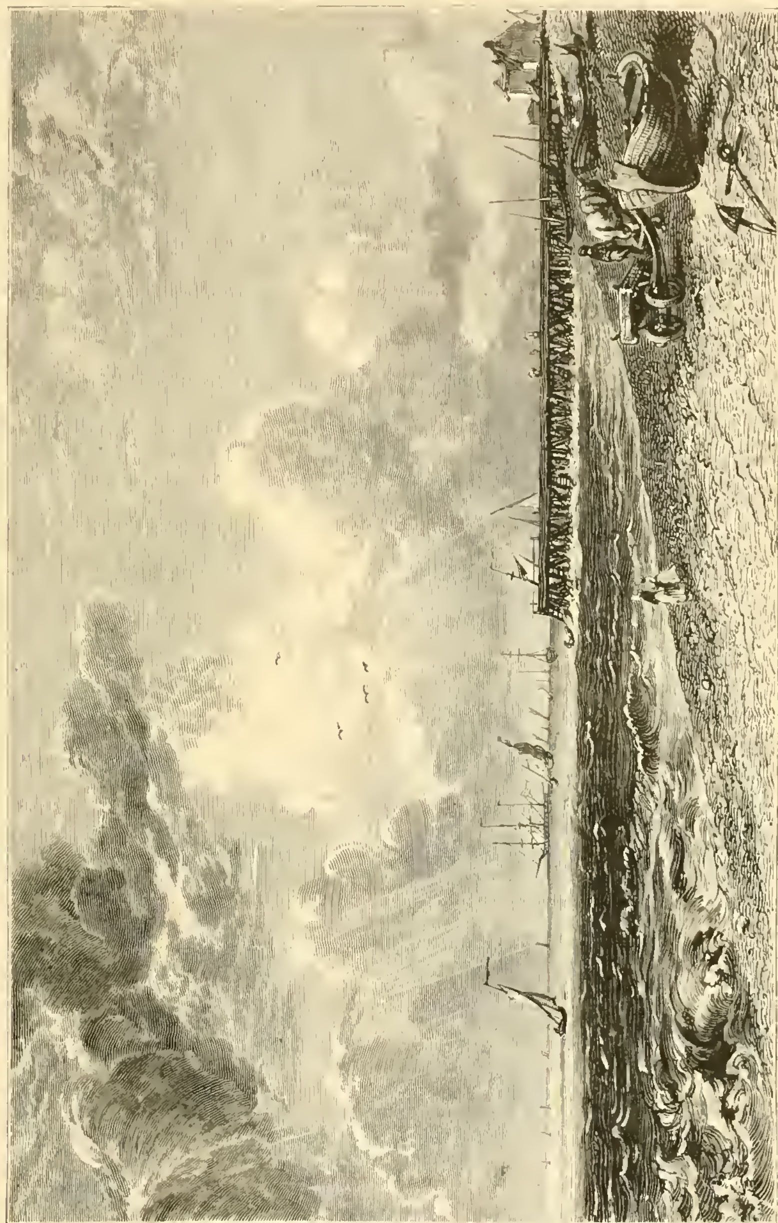
aquarellistes. L'œuvre de David Cox est des plus variées, des plus riches de couleur en même temps que des plus soignées d'exécution sans aucune mièvrerie. Elle a des délicatesses particulières, et nous sommes convaincu que jamais rien de médiocre ou d'insignifiant n'est sorti de l'atelier de ce remarquable artiste. Ses œuvres ont toujours un aspect modeste, mais excellent ; ses aquarelles sont d'une finesse rare. En un mot, dans une exposition ou dans un portefeuille, un David Cox est toujours un régal, et il se peut que ce régal plus tard se paye un bon prix.

Thomas Creswick (1818-1869) et Augustus W. Callcott (1779-1844) ont été des peintres pleins de talent, qui se sont adonnés à la description des plages, des bord de rivières et des côtes de la Grande-Bretagne. Callcott a été surnommé le Claude anglais, ce qui est bien inutile et ce qui serait plutôt pour mettre en défiance contre ce bon peintre qui fut en revanche beaucoup moins heureux dans ses tentatives de peinture d'histoire, bien qu'elles lui aient rapporté des honneurs (*Raphaël et la Fornarina*, *Milton et ses filles*). Enfin sir G. H. Beaumont (1753-1827) qui fut élève de Wilson, mais de qui le principal titre de gloire est d'avoir rempli le rôle d'un excellent et éclairé Mécène.

Reste un peintre qui a conservé chez nous une réputation considérable, et de qui la carrière est sans doute très belle et très glorieuse quoique brusquement interrompue : Richard Parkes Bonnington (1801-1828). Bonnington a été le trait d'union entre l'école anglaise et l'école française dans ce qu'elles ont eu toutes deux de plus robuste et de plus hardi. Élève du baron Gros, il fit connaître les maîtres anglais à Géricault, à Eugène Lami, à Delacroix, et cette zélée et désintéressée propagande eut sur notre propre école une influence dont nous ne saurions demeurer trop reconnaissants, car c'est par les maîtres anglais que les grands paysagistes français du milieu de ce siècle retrouvèrent les maîtres hollandais et la nature elle-même. Quant à l'œuvre de Bonnington, elle se ressent forcément de la brièveté de sa vie et de la cruauté du mal qui l'emporta si jeune. Elle comprend de petits tableaux d'histoire ingénieux et brillants comme le *François Ier et la duchesse d'Étampes*, du Louvre, des études de figures vigoureuses, comme la *Vieille gouvernante*, encore de notre musée ; puis une série de paysages, études de voyage plutôt, faites à Venise, à Versailles, dans quelques vieilles villes de France, enfin une œuvre lithographiée et gravée. Bonnington était admirablement doué, mais la plupart de ses peintures doivent être considérées comme des études, des œuvres d'attente ; on fondait sur lui les plus hautes espérances ; on aimait son enthousiasme pour l'art; sa perte provoqua les plus grands regrets. Ses vues de Venise et autres paysages, sont fines et décidées; maintenant elles nous apparaissent parfois un peu sèches, mais elles accusent un œil délicat.

Constable était né vingt-cinq ans avant lui et devait vivre près de dix ans de

plus. Au Salon de 1824, à Paris, tous deux avaient remporté une médaille d'or, et la France faisait d'eux alors plus de cas que leur propre pays. Il est bien dommage que nous ne nous soyons pas alors montrés logiques avec nous-mêmes, et que



JOHN CONSTABLE. — PORT DE YARMOUTH.

nous n'ayons pas prouvé à Constable notre sympathie et notre admiration d'une façon beaucoup plus pratique et plus efficace que par une médaille d'or, c'est-à-dire en lui achetant beaucoup de tableaux. Nous nous trouverions maintenant possesseurs d'un trésor d'art inestimable. Les Anglais, en pareil cas, n'hésitent

point quand ils croient au génie d'un artiste, et leurs encouragements sont un meilleur placement que nos distinctions.

Quoi qu'il en soit, Constable est d'une grandeur trop simple pour avoir été mis tout d'abord à son rang. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'une telle simplicité est jugée pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour le génie véritable. D'ici là bien des hommages se disproportionnent, et bien des gloires prématurées ont le temps de se ternir. Seuls quelques esprits dépassent le jugement de leur temps et devancent celui des temps à venir. Lorsque Delacroix écrivait en 1838 : « Constable, homme admirable, est une des gloires de l'école anglaise, » il n'en disait ni trop ni trop peu : il portait l'appréciation que peut dignement formuler un homme de génie sur un autre homme de génie. Des artistes de cette taille savent se rendre mutuellement justice, et voient clair également en eux-mêmes. Constable était résigné à n'être pas goûté tout de suite, mais il avait conscience de la valeur et de la portée de son œuvre, puisqu'il écrivait, dès 1803, ces mots pleins de dignité, et dépourvus d'orgueil : « J'ai plus que jamais la conviction que je dois faire un jour de bonne peinture ; si je n'en ai pas le bénéfice de mon vivant, mes tableaux iront à la postérité. »

Or, on peut dire que Constable, quelque cas que l'on fasse de lui à présent, n'est pas encore à la place qu'il devrait occuper, car c'est un très grand homme. Pour le moment, son œuvre, sincère et *naturelle* entre toutes, est encore un peu contre-balancée par celle du prestigieux Turner. Celui-ci éblouit et fascine à un tel point qu'il est généralement jugé plus grand parce qu'il est plus étrange, et plus fort parce qu'il est plus compliqué. Mais alors que dès maintenant l'on commence à pouvoir pressentir par quels points certaines parties de l'œuvre de Turner vieilliront, l'œuvre de Constable ne vieillit point ; elle reste à la même place, comme la nature elle-même et par là demeure d'une indélébile jeunesse.

D'ailleurs, il ne faudrait pas considérer ce grand peintre comme un simple copiste de la nature. Il a vraiment créé un langage à lui, et il a eu des curiosités passionnées. Peut-être, seulement, passe-t-on encore à côté de lui avec une estime qui ne se hausse pas jusqu'à l'enthousiasme, parce que c'est un « simple paysagiste » et que son œuvre est discrète autant qu'elle est profonde. L'éducation du public, en général, de tous les publics, n'est pas encore assez juste, assez complète, pour que tout venant puisse goûter les qualités d'art qui sont dans une œuvre indépendamment des prétextes, des *sujets*. Or, dans les tableaux de Constable, où il n'y a pas le moindre sujet, les qualités d'art sont bien supérieures à celles qu'on prône dans la plus ambitieuse peinture d'histoire de son époque, dans les tableaux qui firent sensation, lorsqu'il ne pouvait même attirer la moindre attention de ses compatriotes sur ses paysages où il n'y avait point de héros, et où ne se jouait d'autre drame que le dialogue des prés, du ciel, des arbres et du vent.

La vie de Constable a le même aspect de simplicité et de force que son œuvre. Elle se résume en ceci, que l'artiste a fait toute sa vie ce qu'il a voulu, ce qu'il



JOHN CONSTABLE. — LE CHAMP DE BLÉ.

a cru devoir faire, qu'il ne s'est jamais menti à lui-même, qu'il n'a jamais subi d'autre influence que celle de la nature aimée passionnément. C'est une vie de travail sans relâche, de recherches incessantes, multiples, de la vérité et de la

simplicité. Point de grands événements, sinon l'achèvement de quelque beau tableau, la naissance d'un enfant, ou le cruel chagrin de la mort d'une femme. Les jours se passent dans le travail, dans l'observation et la méditation, dans une cordialité enjouée et réfléchie. C'est en un mot, comme notre Chardin et comme notre Corot, le type de l'artiste qui est un grand homme parce qu'il est un brave homme, mais ce sont beautés qui n'ont rien d'académique ni de charlatanesque; aussi faut-il le recul d'une bonne portion de siècle pour les apercevoir.

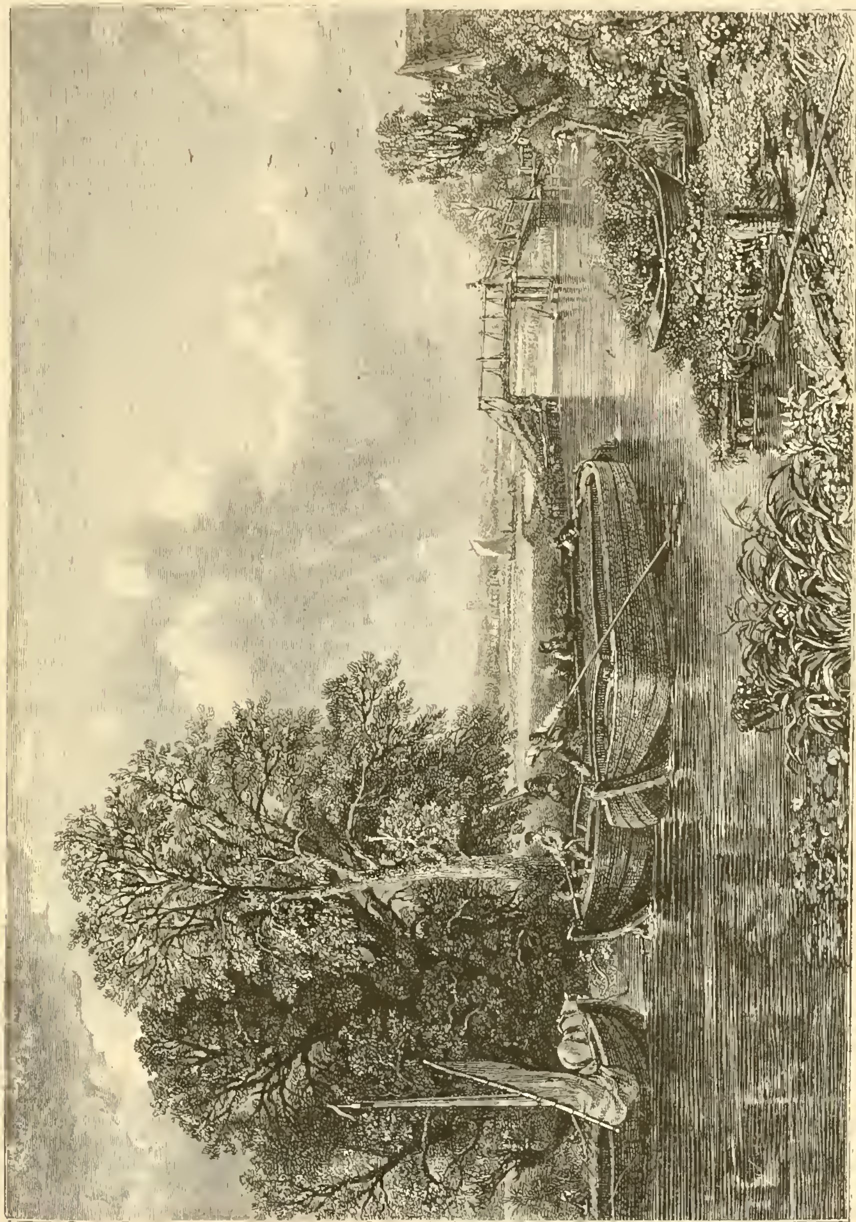
John Constable était né à East Bergholt, comté de Suffolk, en 1776. Son père était riche, il exploitait des moulins, des entreprises de flottage, et il aurait préféré voir son fils soit se consacrer à l'Église, soit prendre la suite de ses affaires; mais la vocation l'emporta bientôt, et Constable, après s'être exercé à peindre ce qu'il voyait, dans le riant, frais et admirable pays qui l'environnait — il a laissé plus d'une étude de la maison paternelle, surgissant rougeâtre au milieu des plantureuses verdures — se rendit à Londres en 1795 pour y faire un sérieux apprentissage de son métier, et commença de suivre les leçons du paysagiste Joseph Farrington. Il revint bientôt dans son pays, où il retrouva de nouvelles forces d'amour pour la bonne peinture et la nature vraie, repartit pour Londres en 1799, où de nouveau il prit des leçons de Farrington et d'un peintre d'animaux, Ramsay Richard Reinagle. Mais bientôt il sentit qu'il faisait fausse route avec ses premiers essais de peinture d'histoire et se consacra désormais sans retour au paysage. Il a vu très clair dans son propre tempérament, et sa voie lui est apparue très droite et très lumineuse: « Ces deux dernières années, écrivait-il, j'ai couru après les peintures et cherché la vérité d'occasion (de seconde main), m'efforçant d'imiter la manière des maîtres. Mais je vais revenir à Bergholt et chercher une manière naturelle et sans prétention. » Et en d'autres termes non moins heureux: « Le grand n'est pas fait pour moi, et je ne suis pas fait pour le grand. Mon art se trouve dans les haies et dans les sentiers. Qu'on en pense ce qu'on voudra, du moins mon art est à moi; j'aime mieux posséder un modeste cottage, que d'être logé dans un palais qui ne m'appartiendrait pas. »

Tous ces mots de Constable sont parfaits de justesse, de bon sens et de vrai sentiment de l'art. Il a admirablement exprimé son amour de la nature, il en a fait profession en trois lignes d'une ardente simplicité: « J'aime dans mon village, la moindre barrière, la moindre mousse, la plus petite sente. Aussi longtemps que je pourrai tenir une brosse, je ne m'arrêterai de les peindre. »

Puis cet autre mot qui dit tous ses procédés: « Quand je m'assieds pour peindre une esquisse d'après nature, la première chose que j'essaye de faire, c'est d'oublier que j'aie jamais vu de la peinture. »

Aussitôt perdues ses dernières illusions sur l'art académique, et ce ne fut

pas long à perdre, il vécut uniquement sur ces règles de conduite et de peinture, en révolte ouverte contre les préjugés de son temps, mais ne se souciant pas plus d'être compris des autres artistes que de les convertir. Avec certains,



JOHN CONSTABLE. — RIVIÈRE DE LA STOUR.

il avait des discussions amicales, comme avec l'affable sir George Beaumont, féru de paysage historique et de formules d'atelier ; avec les autres il n'avait que des rapports lointains et ne s'affligeait point de leurs mépris. Deux traits amusants de ses conversations avec Beaumont peuvent être cités. « Mais enfin,

disait son noble interlocuteur, n'est-ce pas, mon cher Constable, que vous êtes embarrassé lorsqu'il s'agit de placer votre arbre brun? » Beaumont voulait parler de cette vieille ficelle académique qui consiste à mettre un arbre brun comme repoussoir, et Constable de s'écrier: « Mais jamais je n'ai mis et ne mettrai dans mes tableaux un arbre de cette couleur! Je n'en ai jamais vu. »

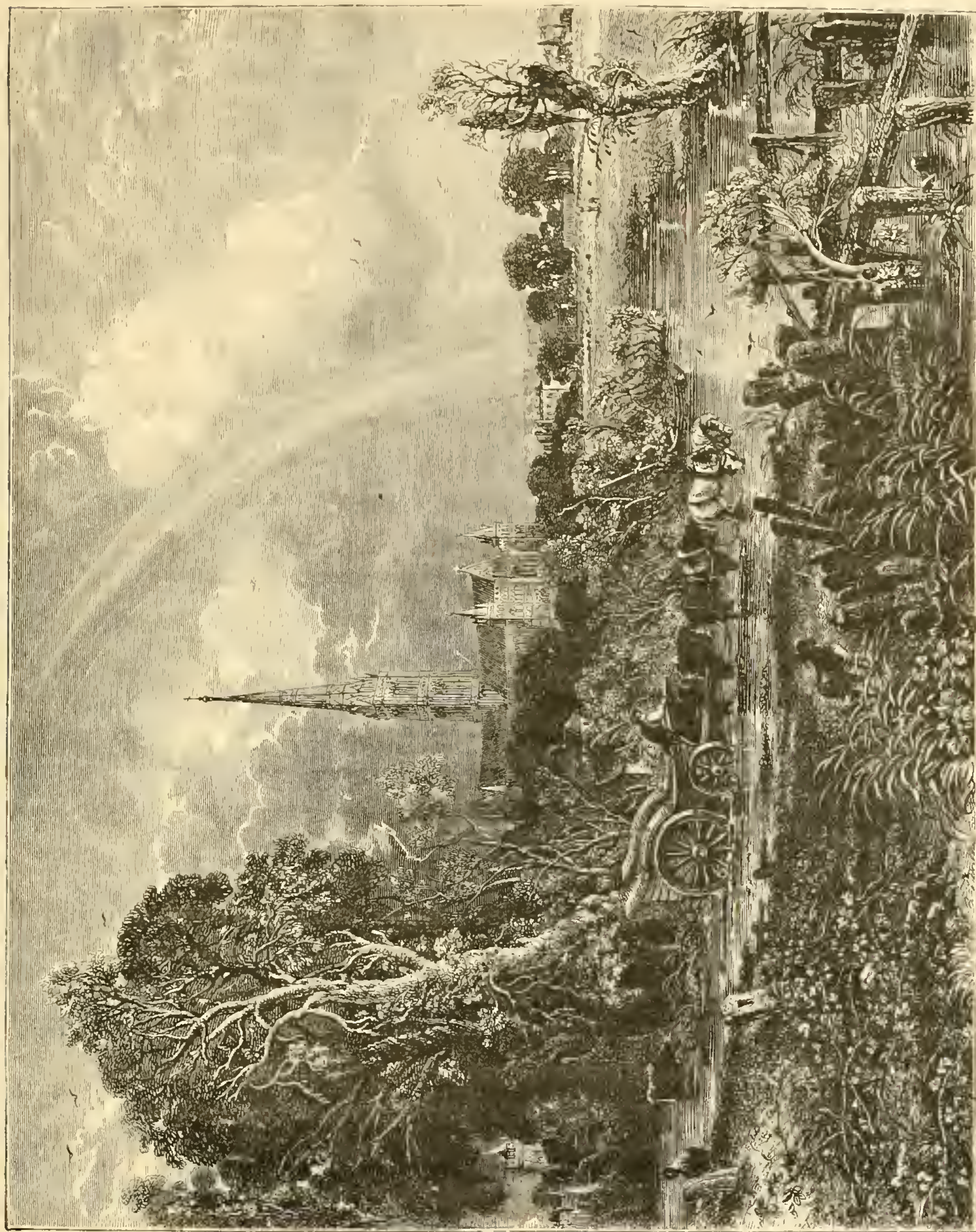
Une autre fois, Constable trouvait sir Beaumont en train de copier un tableau du Guaspre et tout heureux d'en avoir saisi certains tons : « Cette fois, je crois que je pourrai bien marcher, » disait-il, tandis que Constable lui répliquait vivement : « Jamais le Guaspre n'a employé ces tons-là ; c'est le temps qui en est l'auteur. S'il ressuscitait, Gaspar ne reconnaîtrait jamais son tableau! »

Constable a vécu très dignement et très intimement ; en 1816 il avait épousé miss Bicknell, une jeune fille qu'il aimait depuis longtemps et qui se maria un peu contre la volonté d'un père promptement réconcilié avec son gendre. L'artiste, à l'abri du besoin, riche même, n'en mena que plus laborieuse l'existence. Il ne cessait de dessiner et de peindre, sans autre préoccupation. Depuis son mariage il était venu se fixer d'abord à Londres, puis à Hampstead, admirable campagne, à la fois riante et accidentée, aux portes même de la ville. Il a étudié et peint cette colline d'Hampstead avec l'étang et la plaine des centaines de fois, sous tous les aspects, par tous les temps et tous les effets, sans jamais s'en lasser, et toujours avec de nouvelles trouvailles de couleur et de facture. Hampstead c'est Constable, comme Ville-d'Avray c'est Corot ou Barbizon Millet. Peindre une vue d'Hampstead était pour Constable, cela se sent, la plus parfaite joie, la plus sûre consolation contre le mauvais vouloir, et même le moyen d'ignorer qu'il était méconnu.

Il avait été pourtant élu à l'Académie comme associé en 1819, mais ne fut académicien que dix ans plus tard. Sir Thomas Lawrence, président de la Société, accablé de tous les honneurs, peintre de modes devenu grand personnage, se donna le ridicule d'accueillir avec hauteur celui qu'il considérait comme un « peintre de moulins ». Constable en ressentit quelque irritation qui ne dura guère et se guérit bien vite dans la solitude. Dans sa maison les tableaux s'ajoutaient aux tableaux et les études aux études, faute d'acheteurs, et le peintre faisait savoir qu'on pouvait visiter son atelier en lui demandant l'autorisation. Lorsqu'un amateur le priait de lui dire si telle peinture, qu'il désirait acheter, était faite pour une personne particulière : « Oh ! très particulière, répondait Constable (*particular* voulant dire en même temps difficile à contenter), la seule personne d'ailleurs pour qui j'ai peint toute ma vie. » Et en effet il n'avait jamais peint que pour lui ; c'est ce qui donne à sa moindre étude une si grande saveur de sincérité, et ce qui fait que ses tableaux les plus importants, les plus poussés, n'ont à aucun degré l'odieux aspect « commercial ».

En 1828, la mort avait cruellement visité sa maison. Il mourut subitement

en 1837, et ce n'est pas à dire que l'on se doute encore assez actuellement de la beauté et de la grandeur de son œuvre, dans son pays même. Sans cela, à la National Gallery, les quinze ou seize toiles du grand artiste seraient placées



JOHN CONSTABLE. — LA CATHÉDRALE DE SALISBURY.

dans une salle à part, comme celles de Turner, et délivrées du voisinage des plus odieuses ou des plus ridicules peintures. Cette salle serait moins imposante en nombre que celle de Turner, elle serait au moins égale en qualité ; et ce serait

parfait si on la pouvait compléter par des dessins, des études peintes, tout ce que l'on pourrait retrouver de lui. Il y a au South Kensington toute une salle des esquisses, des études en plein air, de quelques beaux tableaux; ce sont pour la plupart des choses provenant du don Sheepshanks ou d'un legs fait par Mlle Isabel Constable, morte en 1888. Elle n'est pas très favorisée de lumière, cette salle, et les peintures, dessins et études y sont un peu les uns sur les autres. Mais pour un homme qui sentirait vraiment la beauté de l'œuvre de Constable, pour un peintre passionné pour son métier, pour tout esprit artiste, en un mot, il y a là pour des heures de méditation et des semaines d'étude.

Cette collection est instructive et émouvante au possible. Toutes les curiosités, tous les besoins d'expressions, Constable les a éprouvés comme notre Théodore Rousseau, mais peut-être avec plus d'assiette, plus de confiance, moins d'inquiétudes vaines. Il manifeste à chaque instant une fougue et une franchise admirables, en même temps qu'une attention profonde, et à tout prendre ces pages d'album, ces études en plein air sur un bout de toile ou de panneau parfois grand comme la main, ont quelque chose de plus sérieux et de plus sain que les fantasmagories de Turner et ses plus inattendus châteaux de brouillard.

Il y a un certain nombre d'études de ciel, rien que de ciel, sans terrain, ou bien parfois avec un profil de bout de colline ou de buisson, qui mord dessus et en fait encore mieux sentir le mouvement et l'atmosphère; ce sont des choses d'un enseignement profond et d'une qualité supérieure. Constable a lui-même parlé de ses ciels dans des termes qui indiquent l'importance qu'il leur attribuait, et qui sont trop élevés et trop instructifs pour qu'on résiste au plaisir de les citer: «... J'ai peint quantité de ciels, écrit-il dans une lettre datée d'Hampstead en 1821, car je suis résolu à vaincre toutes les difficultés, et celle-ci dépasse toutes les autres... Le paysagiste qui ne fait pas de ses ciels partie intégrante de sa composition, néglige un des principaux moyens de son art... On m'a souvent conseillé de considérer mon ciel comme un linge blanc derrière les objets. Assurément quand le ciel est trop encombrant, comme sont les miens, c'est mauvais; mais s'il est évanoui, comme ne sont pas les miens, c'est encore plus mauvais.

« ... Le ciel est la source de lumière dans la nature et il gouverne toute chose; il nous guide même dans nos observations habituelles sur la qualité du temps.

« La difficulté des ciels en peinture est très grande, à la fois comme composition et comme exécution, parce que, malgré leur éclat, ils ne doivent pas venir en avant, mais être plus loin que les objets les plus éloignés. Tout cela ne s'applique point aux phénomènes ou effets accidentels du ciel, parce qu'ils sont toujours une exception. »

Or, Constable avec une égale conscience s'est donné la tâche de peindre ses ciels dans leur effet général, et tantôt aussi, ses études le prouvent, dans ces

effets exceptionnels qui sont une fête pour l'œil du peintre et une angoisse pour son métier. La collection du South Kensington en abonde, tous merveilleux de profondeur ou de rapidité.

Il y a aussi une quantité d'études d'Hampstead. Chaque fois que Constable a abordé ce motif il a laissé un bijou de peinture, ébauches ou toiles achevées : c'est pourtant un motif bien simple que cette butte au premier plan, puis, plus loin, dans le bas, dans une perspective descendante très curieuse, un étang, puis encore des plaines qui vont se perdant à l'horizon sous le vaste ciel ; mais cela témoigne d'un tel amour pour la vive lumière, pour les jeux changeants



JOHN CONSTABLE. — PAYSAGE.

des terrains et des nuages, c'est si vaste et si varié, que cela peut se placer dans l'histoire du paysage, même les études les plus impromptues en apparence, à côté des dunes d'Overveen que Ruysdael peignit et aima d'un si intense amour.

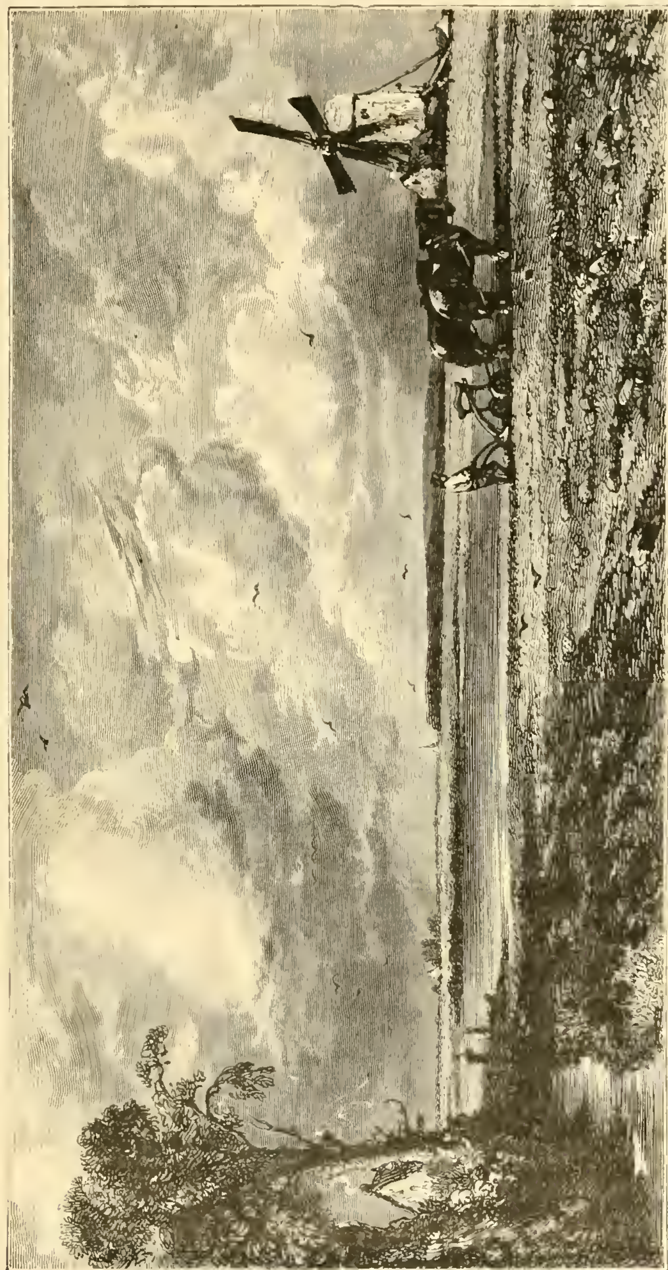
On ne saurait songer à énumérer ou même à classer ici les quatre-vingt-quinze études peintes léguées par Mlle Isabel Constable ; elles comprennent des morceaux remontant un peu à toutes les époques de sa vie, 1802, 1811, 1822, 1829, etc. ; et se rapportant à presque tous ses voyages ou séjours, Dedham Vale, Hampstead, East Bergholt, Salisbury, Brighton, Weymouth, etc., etc. Quant aux dessins, ils sont au nombre de deux cent quatre-vingt-six, plus trois calepins de croquis, et offrent les procédés et les motifs les plus variés, aquarelle, encre de Chine, crayon, etc. On y peut voir mieux encore peut-être que dans les études peintes l'ardente passion de dessin qui faisait la vie même de Cons-

table, comment il savait, par un entraînement étonnant, collectionner, attraper et piquer comme un papillon, les objets, arbres, groupes de maisons, fuites de terrains sous le ciel, rues et ruelles de villages, dans leur masse, leur effet, comme aussi leur plus précis détail, et encore une fois, on ne craindra pas de répéter que tout cela est d'un enseignement plus direct que les plus visionnaires fantaisies de Turner, tout en étant d'une inattaquable qualité d'art. Nous ne pouvons quitter cette salle du musée de South Kensington sans citer tout au moins trois des plus belles peintures achevées, deux vues d'Hampstead exposées à l'Académie, l'une en 1830, l'autre en 1837, et une parfaite *Cathédrale de Salisbury*, si svelte et si blanche dans les prairies si vertes et parmi les arbres si touffus.

A la National Gallery, parmi les belles études, comme la maison natale de l'artiste, citée plus haut, comme des vues d'Hampstead, de Bergholt, d'Harwich, etc., se trouve représentée, par trois ou quatre des plus belles œuvres, une manière très spéciale à Constable et dont aucun des échantillons que nous avons au Louvre ne présente l'équivalent. C'est une peinture extrêmement travaillée et chargée, par endroits saillante et grenue comme une broderie de perles, mais qui, malgré ce travail qu'on pourrait croire pénible, conserve la largeur et la fraîcheur des pochades les plus spontanées. Les œuvres exécutées dans cette facture sont, entre autres, le *Champ de blé*, la *Ferme de la Vallée*, et le *Cénotaphe*. Nos gravures ne donnent et ne peuvent donner aucune idée de cette touche surchargée ; elles conservent simplement l'ordonnance des tableaux, sans même en observer très exactement les valeurs. Le *Champ de blé*, qu'on aperçoit au bout du chemin entre ces deux puissants groupes d'arbres, avec le petit village à l'horizon, le vaste ciel, la fraîcheur et la richesse de cette nature simple et simplement rendue, est un chef-d'œuvre. — qui ne fut pas d'abord apprécié en Angleterre. La *Ferme de la Vallée*, si riante sur le bord du ruisseau dont elle semble émerger sous les ombrages, est également une pure merveille ; c'était une maison appartenant au père de Constable et l'artiste la savait par cœur, l'ayant souvent et tendrement peinte. Quant au *Cénotaphe*, c'est une toile imposante, qui paraîtrait peut-être d'une composition un peu artificielle, si l'on ne savait que c'est la fidèle description du monument élevé à la mémoire de Reynolds par sir George Beaumont, et qui se trouve à Coleorton Park, Leicestershire ; ce pieux monument, où le buste du peintre est placé entre ceux de Raphaël et de Michel-Ange ; les grands hêtres et chênes qui l'abritent sont, dans la peinture de Constable, déjà rougis par l'automne. et à la flaque d'eau pure qui dort au pied du cénotaphe, un beau cerf vient se désaltérer.

Le sentiment, chez Constable, se dégage de la nature elle-même, et sans rien de forcé ni de littéraire. Aussi le peintre procure-t-il de vives émotions par les moyens les moins compliqués ; les études de ciels dont nous avons particu-

lièrement parlé sont plus troublantes que bien des ambitieuses toiles d'histoire, et certains tableaux, comme la *Baie de Weymouth par un temps d'orage*, que



JOHN CONSTABLE. — LE PRINTEMPS.

nous avons l'heur de posséder au Louvre, ont une éloquence saisissante. Le beau tableau, et comme il donne bien l'angoisse de l'orage, avec ce ciel lourd, cette mer sablonneuse, ces rafales, ces pêcheurs et ce troupeau se hâtant péniblement

de chercher un abri, encore bien lointain pour leurs pauvres forces! La petite vue d'Hampstead de notre collection est curieuse à étudier, mais pour la bien apprécier il faut connaître les autres. Les œuvres d'art sont soumises à la loi de dispersion, mais quel régal ce serait, si l'on pouvait, de ces vues d'Hampstead, voir réunie toute la gamme; et quelle preuve exquise qu'un petit nombre de thèmes, un seul thème, traité avec amour, suffit à occuper une grande partie de la vie d'un véritable artiste. Mais l'œuvre de Constable est en même temps l'unité et la variété mêmes; l'énumération de ses tableaux principaux le prouverait ici, si de telles listes n'étaient pas un peu fastidieuses. Il suffira donc d'ajouter aux toiles déjà citées la mention de quelques autres belles toiles, telles que la *Vue d'Hampstead*, très vive et gaie de couleur, de la collection James Orrock; la superbe vue de *Dedham Vale*, dans la manière rugueuse, de la collection Algernon W. Neeld; le beau tableau, d'une facture châtiée, intitulé *Scene on the River Stour*, de la collection J. Pierpont Morgan, tableau également célèbre sous le titre du *Cheval blanc de Constable*, à cause du bon cheval transporté dans une gabarre sur la rivière qui baigne la belle ferme de ses eaux transparentes. Mais toutes ces peintures ne se décrivent pas; il faut les voir et les aimer.

Et le seul résumé que l'on puisse dignement faire de cette vie et de cette œuvre, c'est le mot si fort et si touchant de notre Delacroix dans son *Journal:* « Ce Constable me fait un grand bien. »

Le maître français, à la critique si pénétrante et si décisive, avait écrit également ces mots: « Constable et Turner sont de véritables réformateurs. Ils sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens. Notre école, qui abonde maintenant en hommes de talent de ce genre, a grandement profité de leur exemple. » Ce jugement est plus qu'une constatation de ce qui se passait du temps même de Delacroix, c'est presque une prophétie de ce que le paysage français devrait encore à Turner à notre propre époque. Il n'est rien dans le mouvement impressionniste de ces dernières années, qui ne soit dans l'œuvre de Turner. Mais le phénomène est très curieux, et plus complexe qu'on ne pense. Turner est difficile à définir, à étudier même; on ne sait jamais si on se trompe avec lui, et dans un résumé aussi bref que celui qui va suivre, on ne pourra serrer de trop près les faits. Rapprocher sans cesse le point de départ de Turner de ses œuvres les plus audacieuses est un moyen de se reconnaître au milieu de ce que celles-ci présentent de plus fuyant, et noter les exceptions est parfois la manière la plus sûre de mieux comprendre l'ensemble.

L'homme était original et mystérieux, et pourtant ce mystère se lit maintenant assez clairement, et cette originalité n'est pour nous, en somme, composée que d'actes très logiques. Retraçons sa vie en la réduisant aux faits les plus simples. Joseph Mallord William Turner naquit en 1775 dans Maiden Lane, en plein

Londres; son père était un coiffeur, brave homme et industrieux, qui fut toujours fier de son fils, et fut par celui-ci payé en retour d'une robuste et touchante tendresse. Le jeune Turner eut pour ami l'aquarelliste et graveur Girtin (1773-1802), qui a exercé une grande influence sur ses premières années, et de qui il disait : « Si Girtin n'était pas mort si jeune, il nous aurait tous dépassés. » Comme première éducation artistique, outre la fréquentation de Girtin, Turner eut la bonne fortune de pouvoir se livrer à des copies nombreuses dans la galerie de dessins anciens que le Dr Monro ouvrit libéralement au jeune homme. Il avait également fait la connaissance, chez le Dr Monro, d'un aquarelliste, Robert Cozens (1752-1799), qui avait été un des premiers à s'efforcer de rendre par l'aquarelle les mirages de l'atmosphère, les phénomènes rares de la lumière.



CALLCOTT. — PAYSAGE.

Enfin, en 1789, il entra comme élève à la Royal Academy; l'année suivante, il exposait une vue de Lambeth Palace, un dessin, et il commença à faire le métier, alors très défini et assez rémunérateur, de dessinateur de vues de pays pour les éditeurs. Les voyages étaient difficiles et la photographie n'était point soupçonnée ; ces sortes de dessinateurs étaient des rapporteurs de renseignements exacts, des paysagistes dans l'acception littérale du mot au moins autant que dans son acception artistique. Cela n'empêcha pas Turner de mettre beaucoup d'art dans ces sortes de travaux et d'arriver à un surprenant état d'entraînement, à une prodigieuse dextérité pour donner en quelques coups de crayon l'idée d'une contrée, faire surgir dans l'air les groupements chevauchants d'édifices et de maisons d'une ville escarpée, suggérer la vision des dentelles de pierre festonnant le portail, les clochers et clochetons d'une cathédrale, des foules au marché, ou agencer entre elles à traits souples et déliés les grands

mouvements de terrain, leurs horizons, leurs relations avec le ciel. Une quantité énorme de notes, d'esquisses, de fragments, de croquades de toutes les époques de la vie de Turner est exposée à la National Gallery, et rien n'est plus important, rien n'explique mieux que tous ces travaux de voyage à la fois rapides et minutieux, les dessous de ses tableaux les plus fantastiques, la mise en place certaine des sites que le peintre ensuite volatilise à son caprice. Tous les procédés ont été employés : mine de plomb grignotant le papier blanc, linéaments largement jetés et non moins largement pochés d'aquarelle ou de sépia, gouaches sur des papiers teintés, dessins à la plume mordus comme des eaux-fortes, ou enfin aquarelles pures pour donner la couleur et la *forme* des effets atmosphériques les plus rapides, tout cela d'un tour de main qui tient du tour de passe-passe et qui ferait croire que Turner, s'il le voulait, dessinerait et mettrait simultanément à l'effet, un ciel, une marine, un vaste paysage, avec son pinceau trempé dans de l'eau claire !

Si l'on étudie la progression de ces dessins, on constate, il est vrai, que Turner ne débuta pas par cette virtuosité sans analogue; ses premiers feuillets sont d'une grande docilité, et d'un soin menu; aucun libraire n'y pouvait sans doute élever de critique ; puis peu à peu cela devient plus libre, jusqu'à ce que dans la période de pleine bravoure et indépendance, un vieux château sur le Rhin, par exemple, ou une ville suisse perchée au flanc d'une montagne, ce soit simplement quelques petits coups de crayon jetés comme des coups de bec de moineau et noyés dans une tache d'eau colorée, et d'ailleurs un document parfaitement explicite et complet.

Dès l'âge de quinze ans, Turner s'était livré à ce métier. Très jeune encore, il avait parcouru le centre de l'Angleterre, le pays de Galles, les côtes du comté d'York; en 1793, à dix-huit ans, il exposait sa première peinture à l'huile, une *Rafale ;* puis en 1796, des *Pêcheurs en mer;* en 1797, un *Lever de soleil.* Il était élu associé à l'Académie en 1799, et académicien en 1802, à vingt-sept ans. La série de ses voyages se continuait la même année par la France, la Suisse et les bords du Rhin: Rouen, Évreux, Grenoble, Lausanne, Lucerne, Cologne sont au nombre des villes qui semblent l'avoir le plus vivement frappé. Lorsqu'il revint en Angleterre il devait continuer à remporter les plus grands succès, à conquérir rapidement la fortune et la notoriété. En 1807 il était choisi pour succéder à Edwards comme professeur de perspective de la Royal Academy.

Cela pourrait tout d'abord paraître étrange à ceux qui ont pu noter que Turner est un des peintres qui ont pris avec la perspective les plus audacieuses libertés: mais ces licences mêmes, à plus juste examen, montrent que précisément il se faisait un jeu de cette science, et substituait les propres règles de son caprice, aux règles littérales de l'école, quand cela lui semblait faire mieux. D'ailleurs ce côté acrobate, ce côté clown, pour ainsi dire, qui n'est pas un

des traits les moins saillants de l'artiste, et qui le fait bien de sa race, ne fait que confirmer sa profonde connaissance et expérience de l'équilibre. Peut-être toutefois ne pouvait-il guère enseigner ce qu'il pratiquait si bien, et comme il était déjà de caractère assez taciturne et bourru, il reste dans son histoire le



J.-M.-W. TURNER. — TIVOLI.

souvenir et l'impression qu'il ne fut pas un professeur idéal. Il avait d'ailleurs étudié à fond l'architecture et la perspective auprès d'artistes expérimentés, Thomas Malton et Thomas Hardwick.

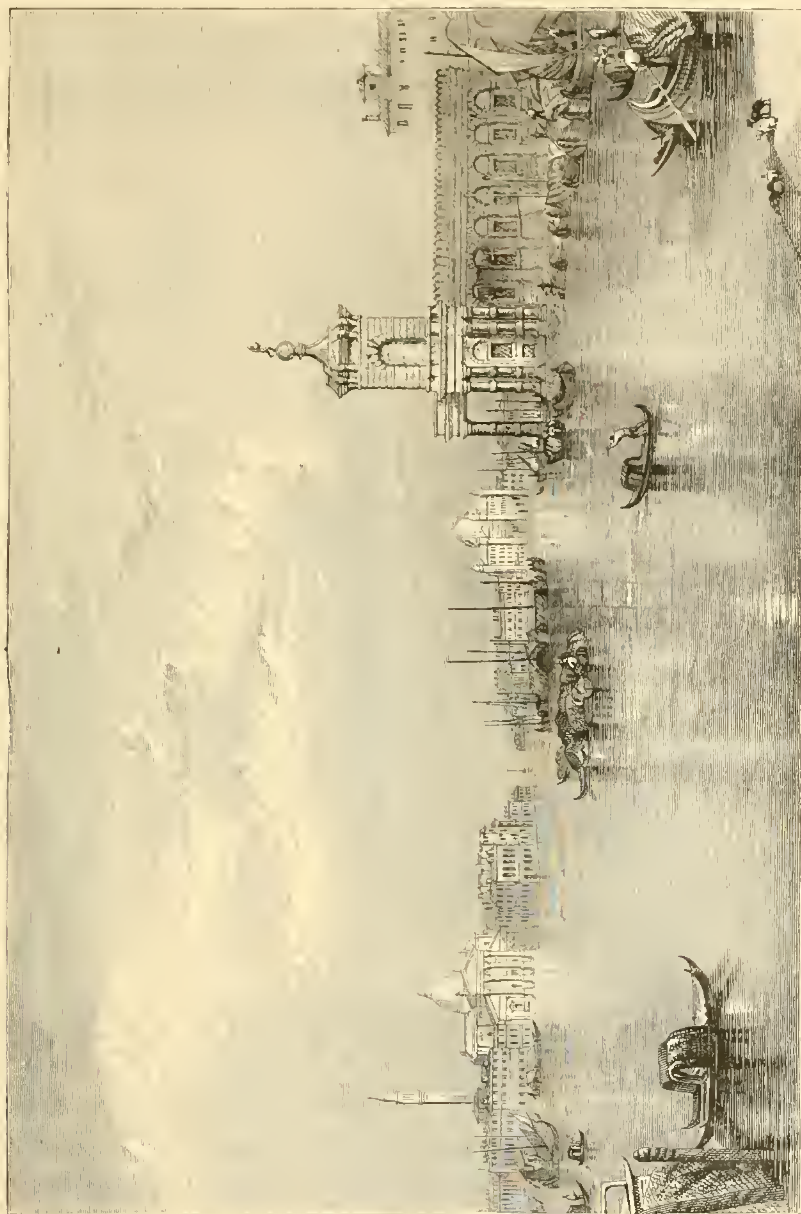
Pour en finir avec ses voyages hors de l'Angleterre, il est à noter qu'il ne

visita l'Italie que relativement fort tard : il fit trois fois l'excursion, en 1819, en 1829, en 1840. Il ne l'a donc connue, sentie, dans toute la première partie de sa carrière, cette Italie qu'il avait mainte fois imaginée, qu'à travers les peintures de Wilson et de Claude Lorrain, les deux maîtres qui l'ont visiblement le plus hanté dans sa jeunesse.

Mais Turner fit d'autres voyages, sans sortir de Londres, et qui ont le plus vivement intrigué ses biographes. Il aimait à disparaître brusquement, et parfois il se logeait dans d'obscurs quartiers, sous des noms d'emprunt. Ce n'est certes point l'usage, et d'autre part l'artiste qui se préoccuperait de ressembler à Turner en l'imitant dans cette façon de vivre serait vraisemblablement un sot, mais l'on conçoit fort bien qu'un homme absorbé par son art, insensible au confortable et méprisant, pour cause, les élégances mondaines, aime à faire son ours, à vivre à sa guise, travaille où il lui plaît, et trouve le moyen de dépister les importuns, au premier rang desquels il est souvent prudent de compter les amis. Turner était un acharné de travail, et il dédaignait toutes aises ; cela, et son entraînement d'un très long métier, explique l'abondance de ses œuvres, mieux encore que ne ferait l'apparente facilité de leur exécution ; car les choses les plus aisées, que l'on croirait les plus emportées dans un tourbillon de verve, sont sans doute celles qui ont coûté les plus longs calculs et les touches les plus délicates. Turner ne cherchait pas ces refuges par pauvreté, car il possédait des biens considérables, une maison de campagne à Twickenham, une maison de ville (à Queen Anne Street, construite en 1812) où ses toiles encombraient une galerie d'où la pluie ruissela plus d'une fois sur elles par les fentes du plafond. Ce n'était pas non plus par avarice proprement dite, puisqu'à diverses reprises il prouva, en obligeant les gens par le prêt de fortes sommes, qu'il ne faisait que peu de cas de l'argent pour lui-même, qu'il refusait de vendre ses toiles les plus importantes et même les rachetait parfois dans les ventes. Enfin ce n'était point non plus par folie, car jamais esprit ne fut moins illuminé, plus soumis au bon sens, et plus pratique, tous ses élans de rêve se dépensant par l'image. Le besoin de travailler à l'abri de toute curiosité, l'indépendance jalousement aimée sont des explications très suffisantes, et l'on y ajoute le chagrin persistant d'une passion contrariée dans les années de jeunesse. Quoi qu'il en soit, ce fut pendant une de ces disparitions que Turner mourut subitement, en 1851, dans un taudis, à Chelsea, où il venait vivre de temps en temps sous un nom supposé. Il laissait une fortune considérable, qu'il léguait à son pays, l'argent pour une fondation charitable en faveur des artistes malheureux, et ses œuvres, peintures et dessins, à la condition qu'on leur attribuerait un local digne d'elles, avant dix ans écoulés.

Une autre clause de son testament a donné matière à longs commentaires : deux de ses tableaux, spécialement désignés, *Soleil levant dans le brouillard*

et *Didon bâtissant Carthage*, devaient être placés au musée national à côté de deux des Claude Lorrain les plus importants. Le premier de ces tableaux avait été exposé à la Royal Academy en 1807, le second en 1815. Le *Soleil levant* est


J.-M.-W. TURNER. — VENISE.

une scène sur une plage; des bateaux de pêche arrivent et se déchargent, des pêcheurs parent et vendent les poissons; c'est un beau tableau, doré, avec de riches harmonies brunes et grises, d'une composition plutôt simple et sans conventions d'école. *Didon* est au contraire d'une coupe plus classique, avec des

architectures à la Claude, un grand effet de soleil au milieu du tableau ; tous deux des pages d'une tenue très sévère. Cette clause, pour les uns, a été un hommage au maître admiré, pour les autres, un témoignage d'orgueil de la part du peintre tenant à prouver qu'il ressemblait à Claude et marchait son égal. Peut-être pourrions-nous hasarder cette hypothèse que Turner, homme illettré, mais esprit subtil, tenait tout autant que l'on fût à même d'apprécier dans sa peinture non seulement par quels côtés il ressemblait au peintre du soleil, mais aussi par quels il différait de lui ! Il suffit de donner cette curieuse indication, sans insister outre mesure ; ce sont caprices d'artiste auxquels on a bien fait de se conformer, et le pis qui pouvait arriver, c'était que Claude se vengeât. Il triomphe à notre gré, mais sans cruauté, et c'est déjà un beau résultat.

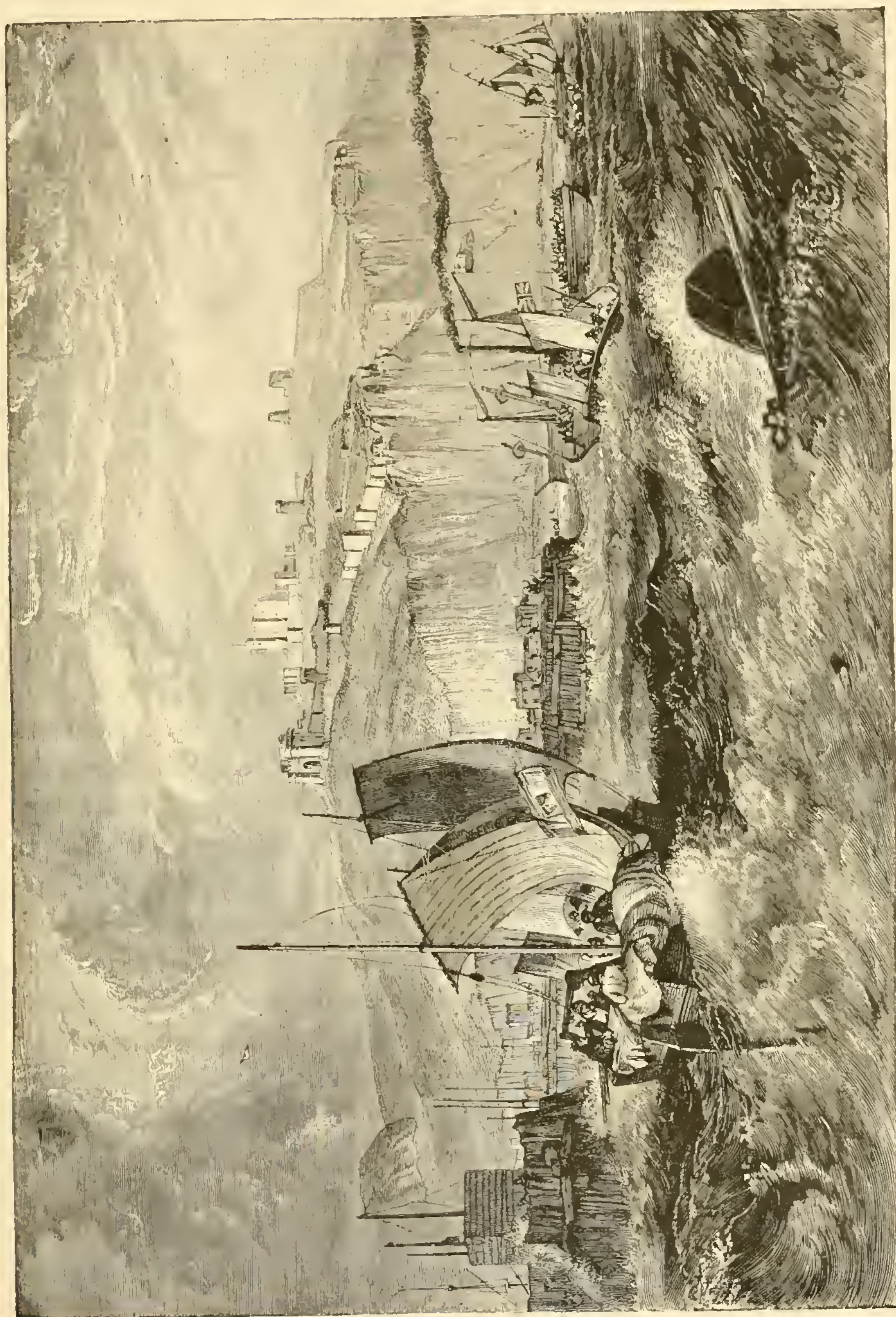
Les Anglais comptent chez Turner trois manières, trois styles distincts qu'ils classent comme il suit, indépendamment des imitations de Claude :

La première manière est antérieure à 1802, et pendant ce temps Turner était surtout remarquable comme aquarelliste ; les dessins de sa première période sont minutieux d'exécution, sa couleur est atténuée et l'artiste cherche l'effet par les oppositions d'ombres et de lumières ; c'est en somme la méthode de toute la vieille école anglaise, mais remarquons dès maintenant que lorsque Turner innovera, sa manière ne sera plus ni celle de la vieille école, ni celle des nouvelles ; il demeurera à part, et c'est ce que la critique exprime souvent en disant que dans la peinture anglaise il a été comme une sorte de « météore ». Ses premières peintures à l'huile, enfin, ressemblent fort à celles de Wilson, et il est nécessaire de noter cette filiation, qui permet de mieux comprendre l'évolution du paysage : Constable se réclame de Gainsborough, son art est plus naturel ; Turner suit Wilson, le continue, en aussi éblouissant qu'on voudra, son art est plus artificiel.

Au milieu de sa vie, jusque vers 1830, date de son second voyage à Rome, se placerait la seconde manière de Turner : exécution magistrale et vigoureuse, couleur exceptionnellement brillante. La plus grande partie de ses chefs-d'œuvre, au gré de la critique anglaise, date de cette époque, depuis la *Jetée de Calais* (1803), jusqu'à *Ulysse raillant Polyphème* (1829).

Enfin, pendant les vingt dernières années de sa vie, ce fut la lumière, avec ses effets les plus changeants, les plus complexes, les plus prismatiques, qui s'empara le plus puissamment de ses préoccupations. Et pourtant l'on remarque que quelques-unes de ses plus belles œuvres appartiennent encore à cette période, telles : le *Pèlerinage de Childe Harold*, exposé en 1832, le *Vaisseau de guerre* le Téméraire *conduit à sa dernière demeure*, exposé en 1839. Mais c'est à partir de ce moment aussi que l'artiste osa tout, atteignit par des bonds surprenants aux extrêmes limites de la peinture, et fut, s'il faut tout dire avec le jugement des artistes modernes, le véritable Turner.

Spectacle surprenant à la vérité que celui de ce maître commençant en peintre presque classique, académique même, et finissant par dépasser en au-



J.-M.-W. TURNER. — DOUVRES.

dace, mais en audace heureuse, tout ce qui a été tenté dans la peinture moderne. C'est l'évolution d'un cerveau d'artiste que l'on suit en étudiant l'œuvre de

Turner, et il arrive par moments que cette étude paraît plus passionnante que le spectacle de l'œuvre elle-même. Quand on compare le point de départ de son œuvre avec les œuvres de Claude Lorrain et de l'intéressant, mais secondaire Wilson, et que l'on en suit l'acheminement, parfaitement aisé et logique, si naturel même que l'on ne pourrait comprendre que Turner avec son tempérament fougueux, avec son amour de la lumière et sa passion de la peinture, eût pu suivre une autre voie, on se demande si ce n'est pas comme Turner peignit plus tard que Wilson aurait fini par peindre s'il avait eu du génie, et que Claude aurait peint s'il avait vécu dans un temps où toutes les audaces étaient récompensées ; on se demande en un mot si, au début du XIX[e] siècle, Claude n'aurait pas fait un tableau analogue aux tempêtes de neiges, aux rafales irisées, au *Rain, Steam and Speed*, enfin, ce surprenant tableau de Turner, qui montre un train du *Great Western Railway* s'avançant à toute vitesse dans des tourbillons de pluie et de fumée.

Mais, laissant de côté cette hypothèse, il ne serait pas malaisé de prouver la parfaite logique de l'œuvre de Turner, et le naturel enchaînement de son effort. Les premiers tableaux sont classiques, nous l'avons dit, exactement topographiques ou pleins de réminiscences des maîtres. Tel fait songer à Claude, tel autre même à certains maîtres hollandais. Mais bientôt, dans les œuvres encore les plus contenues, règnent une audace, une puissance d'imagination encore inconnues aux paysagistes anglais de l'ordre classique. Bientôt il prend des libertés, non seulement dans ses peintures, mais encore dans ses dessins, avec le signalement exact des villes ; il préfère donner l'*idée* de telle localité plutôt que d'en donner le *portrait:* il ne se gène point pour arranger, agrandir, déformer, transporter un château dans un paysage situé à plusieurs lieues de là. En même temps, il a vu les Alpes, qui l'ont grisé de couleurs, de diaprures aériennes. Il ne résiste plus à la satisfaction de laisser de côté les cuisines sombres, les tonalités brunes et tannées, pour se mettre de plus en plus à la poursuite de la lumière. Il dore ses paysages des feux dorés du soleil levant, des incendies des couchants, des opales du rêve féerique. Ou bien il cherche, avec une imagination qui est bien celle de l'homme du Nord, l'horreur des avalanches aveuglantes, des tempêtes en pleine mer, où le ciel et l'eau se confondent, où des formes de navires se distinguent vaguement luttant contre des pulvérisations d'éléments. Et ces rêves commencent de bonne heure dans son œuvre, en somme. Un de ces *Naufrages* les plus furieux est de 1805, et l'année suivante ce sont les nuances les plus chatoyantes du *Jardin des Hespérides*, en 1817 le fantastique effrayant d'*Apollon tuant le serpent Python*.

Il faut noter en passant que Turner, à mesure qu'il conquiert une liberté de plus en plus grande, ne se croit pas pour cela dispensé de dessiner rigoureusement. Au contraire, c'est de 1807 à 1819 qu'il grave les planches de son *Liber*

studiorium, eaux-fortes d'une variété, d'une précision et d'une légèreté admirables. Ce sont ces dessins savants, complets, sans escamotage, qui constituent ce que nous avons appelé les *dessous* de ses peintures les plus audacieuses.



J.-M.-W. TURNER. — LE RAMEAU D'OR.

En 1815 il expose entre autres son très beau tableau de la *Traversée du ruisseau*, la *Didon construisant Carthage* dont nous avons parlé ; ce sont des tableaux surprenants en leur genre ; le premier est déjà une de ces étonnantes

compositions de paysage à perte de vue avec des étangs, des lisières de forêt, des viaducs lointains, des édifices qui se perdent dans des horizons poudroyants, des grands arbres en panaches qui partent du premier plan et montent haut dans le ciel, folie du paysage historique chez cet illettré, chimères de cette imagination surexcitée, de cet œil avide de lumière. En 1823, les énervantes caresses de ces Elysées de soleil, de rose, d'azur, d'or, de nacre, atteignent leur maximum avec la *Baie de Baïes* ou *Apollon et la Sibylle*. Mais ce sont encore des pays créés tout au moins avec des éléments précisément relevés, des contrées idéales composées d'une foule de traits empruntés aux contrées réelles.

Bientôt vont venir les choses de pur rêve, c'est-à-dire les rêves de lignes s'ajoutant aux rêves de lumière ; le peintre ne se préoccupera plus, en apparence, d'une structure logique, d'un agencement naturel, de spectacles rappelant *quelque part*. Paysages de *nulle part* commencent à apparaître, rocs de cauchemar, incendies de soleil dans le tableau d'*Ulysse raillant Polyphème*, une marine comme jamais on n'en avait conçu. Il va sans dire que ces rêves ne sont point, à aucun degré, des incohérences ; ce n'est pas le caprice déréglé d'un homme qui barbouille sa toile au hasard, et balbutie tout ce qui lui passe par la tête. Cette peinture est, en elle-même, très précieuse de qualité, fine et riche comme un émail, très complexe de contexture, avec des nuances imperceptibles s'amalgamant ; et quant au dessin, invisible et présent, il faut avoir bien examiné une toile de Turner quelle qu'elle soit pour comprendre combien il faut savoir prodigieusement dessiner pour paraître dessiner si peu. Cet étonnant tableau d'*Ulysse* est fait tout entier pour cet éblouissant soleil sur lequel se détachent les vaisseaux du Grec, et les fantastiques rochers, mais la surprise que l'on ressent est durable.

Il y a encore un trait remarquable dans cette progression de l'œuvre de Turner, c'est qu'il ne s'astreint pas à un seul ordre d'inspiration ; une fois entré dans le fantastique, il en sort avec la même aisance, et on le verra soudain redevenir d'une simplicité exquise, faire comme une visite à la nature réelle, pour repartir bientôt dans la nature rêvée. Mais ces tableaux simples auront profité de toutes les conquêtes récentes du peintre de la lumière. Deux exemples sont particulièrement frappants à cette époque même : en 1827 il peint la délicieuse toile de *Mortlake* de la collection James Price, et en 1829 le *Canal de Chichester* de la National Gallery. Ce dernier tableau est connu, et il est d'une extrême sobriété ; les deux rives du canal convergeant vers l'horizon, avec des arbres qui çà et là s'enlèvent légèrement sur le ciel ; vers le fond de l'horizon du canal, un vaisseau voiles carguées ; et tout au fond se dessinant le clocher d'une église ; c'est tout le tableau : de l'eau calme sous du ciel entre deux masses triangulaires. Mais il n'y a pas de mots qui puissent donner l'idée de la riche dorure de ce tableau, puissante caresse pour l'œil. Quant au tableau

de *Mortlake*, moins connu, il est bien plus merveilleux et plus inattendu encore ;



J.-M.-W. TURNER. — HASTINGS.

Constable, serait-on tenté de dire, n'a rien fait de plus nature et de plus riant : c'est une maison de campagne, au bout d'une fraîche pelouse, avec une terrasse

en bordure sur une rivière qui s'en va se perdant à l'horizon doré clair ; sur la pelouse sont abandonnés des instruments de jardinage, le long de la terrasse des gens s'accoudent ou se promènent ; c'est délicieux d'intimité, de vie cordiale, de pleine lumière, et rien ne démontrerait mieux que chez Turner il y avait sous le brusque et inculte misanthrope, à côté du rêveur, de l'imaginatif exaspéré, tout simplement un brave homme.

A mesure que la vie s'avance, ces imaginations terribles prennent plus de grandeur : *Le Téméraire* est de 1839, et les *Obsèques en pleine mer du peintre David Wilkie* sont de 1842. Ce sont deux drames vis-à-vis desquels les réserves que l'on est souvent tenté de faire avec Turner, à moins d'être un fanatique qui ne raisonne point, et par suite n'apprécie peut-être pas autant qu'il en a l'air, disparaissent complètement. Cet ancien, majestueux et désormais inutile vaisseau de guerre, *le Téméraire*, est traîné par un remorqueur vers le chantier où il sera débité en vieilles planches et en vieilles poutres. Quelle mort d'un héros ! Le soleil couchant luit encore splendidement sur la mer, et pourtant cette mer et ce soleil ont l'air d'être en deuil. C'est un deuil vrai, profond, noir, suffocant, que celui qui se dégage des *Obsèques de Wilkie*, de ce lugubre tableau, d'un ciel d'aurore boréale qui descend dans une mer calme et trouble, avec de noires fumées s'élevant en obliques panaches du vaisseau noir aux voiles noires. C'est dans de telles rencontres que Turner est un grand artiste, sans analogues.

Il est admis qu'à partir de 1840 commença sa décadence ; il faut y regarder à deux fois avant d'employer un tel mot avec un tel peintre, et l'on rencontrerait plus d'un démenti ; il est certaines vues de Venise de la National Gallery ou, chez nous, de la magnifique collection Groult, qui permettent d'en juger autrement. Certes jamais Turner ne s'est plus affranchi des règles ; jamais non plus il n'a été plus éclatant, plus mystérieux, et Turner avait conquis le droit de dire ce qu'il lui plaisait. De 1844 est ce *Rain, Steam and Speed*, qui est un de ses plus curieux tableaux, parfaitement logique d'ailleurs, et d'où est sortie toute la peinture impressionniste, toutefois, il faut le reconnaître, avec moins d'invention ; de 1846 est la *Grotte de la Reine Mab*, où l'on voit le peintre revenir, d'une main il est vrai un peu défaillante et d'un esprit un peu embarrassé, aux nacrures de *Childe Harold* et de *Baïes*. Mais de même que, suivant la légende, Turner est mort dans son misérable taudis en regardant un splendide coucher de soleil, de même jusqu'à la fin de son œuvre, sa palette est demeurée pleine d'éblouissements.

Dans cette rapide revue d'une vie et d'une œuvre que de longs travaux ne suffiraient pas à épuiser, nous avons omis bien des pages importantes et évité bien des descriptions. Les descriptions sont un exercice littéraire tentant, avec Turner surtout, qui vous sert toutes mâchées les épithètes, les hallucinations

et les couleurs ; mais cela n'empêche pas qu'un Turner ne se décrit pas puisque



J.-M.-W. TURNER. — NAUFRAGE DU MINOTAURE.

rien n'en peut remplacer la vue. Quant aux œuvres omises dans notre essai de

synthèse, il faut mentionner, pour n'être pas trop incomplet, le *Château de Kilchurn* (1802), *La mort de Nelson* (1808), *Spithead* (1809), *Hannibal traversant les Alpes par une tempête de neige* (1812), *Matinée de givre* (1813), la *Bataille de Fort Rock* (1815), *Le champ de bataille de Waterloo* (1818), *Rome vue du Vatican* (1820); *Cologne* (1826) *Apuleïa à la recherche d'Apuleïus* (1814). *East Cowe Castle, Ile de Wight* (1828): au musée de South Kensington: *Vue d'Oriéto* (1829), *Vaisseau en détresse en vue de Yarmouth* (1831, même musée), le *Rameau d'or* (1834); enfin quantité de peintures datées ou non, marines, tempêtes, vues de Londres, de Greenwich, de Windsor, de Chichester, toutes choses précieuses dont abondent les collections anglaises, qui les gardent jalousement. Quant aux œuvres gravées par ou d'après Turner, il faut renoncer à les énumérer, et pour les dessins, impossibles à cataloguer sinon en de longues pages, il faudra se reporter à ce que nous avons dit plus haut.

D'une façon générale, l'œuvre de Turner est grande, elle est surprenante et le demeurera bien longtemps, de par l'ascendant d'une imagination dominatrice et d'un métier audacieux. Par quelques côtés elle montre déjà des rides, à la National Gallery, mais il faut distinguer entre les tableaux qui ont la marque d'une époque et ceux qui échappent à leur temps. Lorsque Delacroix disait que Turner était « sorti de l'ornière des paysagistes anciens », il disait vrai. Ce qui distingue son apport dans la peinture moderne, c'est la substitution absolue de l'*effet* à la *construction*. Avec lui cela a produit des résultats rares et admirables, mais beaucoup de peintres qui vinrent après lui et qui ne savaient pas dessiner comme lui, crurent, parce qu'il avait omis d'indiquer lourdement les structures, que c'était faire œuvre de génie que de l'imiter et qu'ils étaient dispensés d'apprendre ce qu'il s'était affranchi de dire. Mais ce n'est pas parce que l'on a eu intérêt à ne pas le comprendre qu'il ne doit pas être considéré comme un important artiste.

CHAPITRE V

La Peinture d'histoire et de genre. — De Wilkie à Rossetti.
Allusion au préraphaélisme.

En dehors du portrait et du paysage où l'ancienne école anglaise a prouvé de rares qualités, une originalité tranchée, un charme exquis, des séductions sans analogues, on pourrait dire qu'il n'y a plus rien jusqu'à nos jours, où tout recommence à nouveaux frais. Les Anglais, sauf Hogarth, se sont montrés médiocres peintres de genre, et sauf Turner, de faibles peintres d'histoire ; encore avons-nous vu en quoi Hogarth différait, par exemple, des Hollandais, et comment pour Turner, le prétexte historique ou mythologique était simplement matière à hallucination ou à illumination. Chez tous les autres, même les plus grands, ou bien la peinture est d'une qualité peu attrayante, comme chez Wilkie ou comme chez William Blake, ou bien le sujet est d'un médiocre intérêt général. Et pourquoi particulièrement cette dernière forme de défaillance? Parce que la plupart du temps, le peintre a voulu justement mettre trop d'intérêt dans sa toile, faire rendre au sujet des choses que la peinture ne peut dire, ou dit mal. Et il se trouve que dans toute la première période de l'école, les seuls peintres *d'histoire* quelque peu attrayants, en dehors des grands portraitistes et paysagistes qui ont pour ainsi dire donné l'histoire en matière première, seraient quelques petits peintres de genre qui ont mis en scène des gens sans nom, tels que Mulready ou même que Morland, le coureur de tavernes, avec ses postillons relayant, et ses charretiers.

La peinture d'histoire, et vraiment passionnante, qui est née en Angleterre au moment le plus imprévu, au moment même où Constable venait de prononcer cette prophétie si vraisemblable au moment où il parlait : « Dans trente ans l'art anglais aura vécu », cette peinture saisissante et neuve, date justement de l'époque où notre programme s'arrête : la plupart des artistes qui ont pris part à cette renaissance, qui ont déterminé ce mouvement, vivent encore. Mais, tandis que dans une histoire qui comprendrait également la période

contemporaine, il serait facile de consacrer plus de cent pages à ces maîtres, la proportion équitable serait d'en attribuer une dizaine aux peintres qui avant eux remplissent un siècle et demi.

Peut-être l'ère dont nous parlons est-elle à la veille de se clore ; car une fois partis les brillants artistes qui se sont groupés autour de Ford Maddox Brown et de Rossetti, ou qui les ont suivis, ou qui procèdent d'eux, il est possible que tout



DAVID WILKIE. — LES POLITIQUES DE VILLAGE.

un aspect de l'école anglaise s'arrête brusquement, ou qu'elle retourne simplement à la virtuosité. Mais nous en disons déjà trop long à ce sujet, puisque nous parlons de l'avenir quand nous nous sommes interdit de parler du présent même quand il est une fin d'évolution. Il ne nous reste donc qu'à résumer, avec une brièveté inévitable, vu le médiocre intérêt du sujet, la peinture d'histoire et de genre, depuis la mort d'Hogarth, jusqu'au mouvement si admirable et si raffiné que l'on a surnommé préraphaélite, dont nous pourrons du moins énoncer le point de départ et les aspirations.

On ne saurait s'expliquer comment la plupart des peintres d'histoire anglais du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe se montrent si secs et si plats, alors que les portraitistes et les paysagistes leur donnent l'exemple de la belle couleur et de la riche matière. Il y a un abîme entre eux. Bien que cela ne vaille guère la peine d'en rechercher la raison, peut-être s'est-il produit pour eux ce que Delacroix avait constaté chez Wilkie : « J'ai été chez M. Wilkie et je ne l'ap-



DAVID WILKIE. — FÊTE DU VILLAGE.

précie que depuis ce moment. Ses tableaux achevés m'avaient déplu, et dans le fait, ses ébauches et ses esquisses sont au-dessus de tous les éloges. Comme tous les peintres de tous les temps et de tous les pays, il gâte régulièrement ce qu'il fait. » Si le jugement de Delacroix s'était limité aux peintres anglais, ce serait parfait, car on ne peut dire que les Hollandais du XVIIe siècle ou avant eux Van Eyck et Memling ou encore les grands Italiens aient « gâté leurs esquisses et leurs ébauches ». En tous les cas, cet accident est constant chez les Anglais dont nous passons les noms en revue, et peut-être une des supériorités de

Reynolds, de Romney, de Gainsborough, de Constable, de Turner, dans leurs plus heureux morceaux, est qu'ils ont su profiter de leur verve et s'arrêter à temps.

Benjamin West (1738-1820) savait incontestablement dessiner et composer, encore que d'une façon un peu apprêtée et guindée : son tableau de la *Mort du général Wolfe* en est une preuve ; c'est également un mérite pour l'époque, d'avoir traité des sujets contemporains autres que des scènes de mœurs ou des



RICHARD PARKES BONNINGTON. — FRANÇOIS Ier ET SA SŒUR.

intérieurs indéterminés. Malgré son voyage d'éducation en Italie, malgré les prix élevés atteints par ses œuvres de son vivant, il demeure un médiocre peintre.

John Singleton Copley (1737-1815) est de même que West, de naissance américaine et d'éducation anglaise ; il a traité des sujets analogues à ceux de West : la *Mort du major Pierson*, le *Couronnement de Jane Grey*, le *Résurrection de Notre-Seigneur*, etc. Copley a plus de richesse, de couleur et compose plus fortement que West, son *Dernier discours du comte de Chatham* est une page d'une très belle et très puissante allure. On classe dans l'école anglaise un peintre suisse de naissance, Henry Füessli, dit Fuseli (1741-1825). Son œuvre

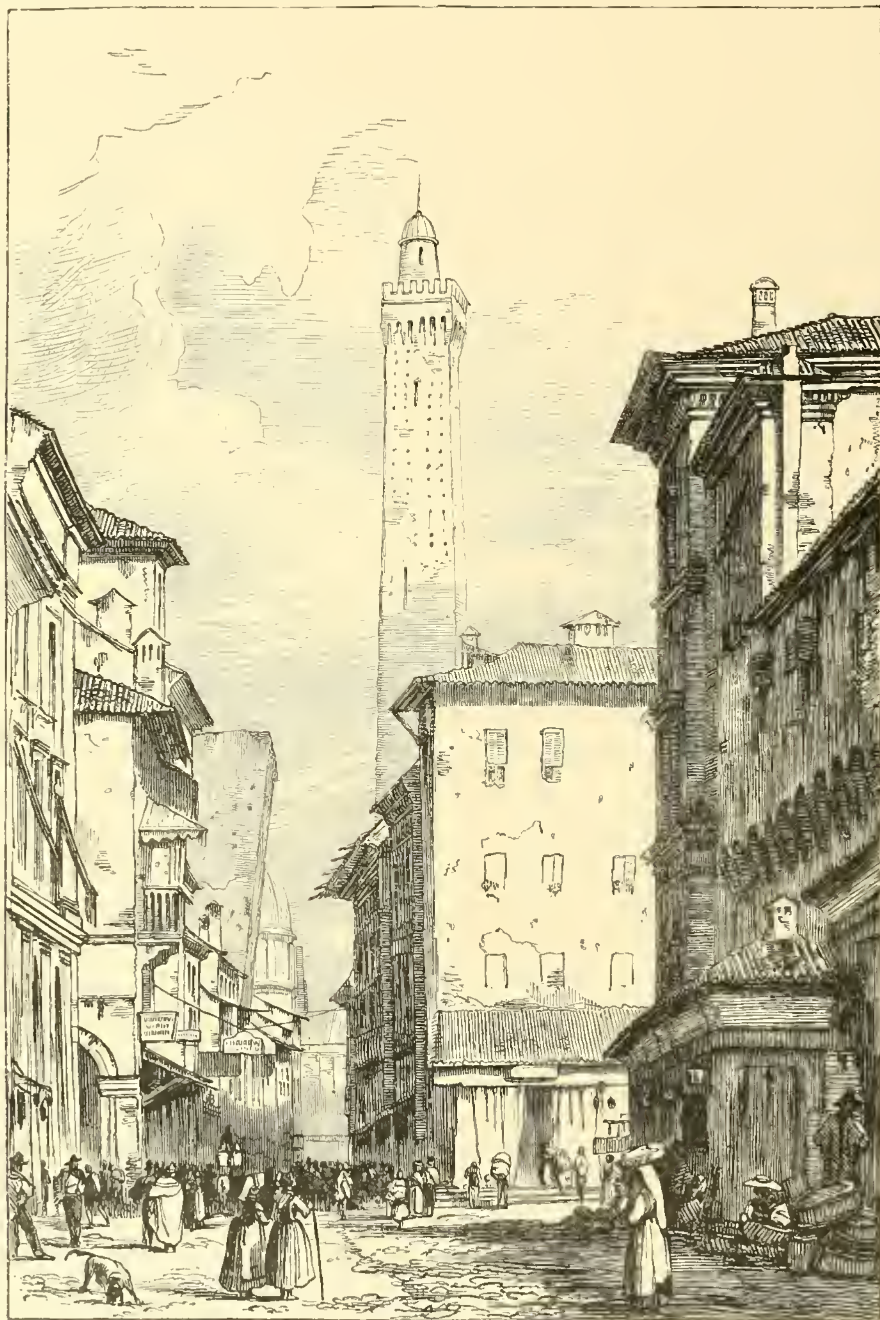
de scènes historiques et de sujets shakespeariens, *Titania et Bottom*, est un



BONNINGTON. — FRANÇOIS Ier, CHARLES-QUINT ET LA DUCHESSE D'ÉTAMPES.

de ses tableaux les plus connus, mais une œuvre prétentieuse et ennuyeuse.

William Etty (1787-1849), un des mieux doués, mais « gâtant » tous ses tableaux par cette facture mince et satinée qui fait un contraste si pénible avec



BONNINGTON. — BOLOGNE.

la riche et crâne exécution de Gainsborough, et qui est commune à la plupart de ces peintres, a accusé nettement le travers de l'école. « J'ai toujours voulu,

a-t-il écrit lui-même, dans mes tableaux les plus importants, peindre quelque grande moralité : dans le *Combat*, le beauté du pardon ; dans *Judith*, le patriotisme ; dans *Ulysse et les Sirènes*, le devoir de résister aux séductions des sens... » *et cætera.* Malheureusement, si belles que soient ces intentions, il n'y a guère d'exemple qu'en art elles aient jamais enfanté des œuvres de qualité supérieure.



BONNINGTON. — MARINE.

Il faut s'y résigner, et pour moraliser ses semblables, recourir à d'autres procédés que la peinture ; c'est un métier différent.

James Northcote (1746-1831) avait d'autres mais non moindres prétentions ; la fréquentation assidue de Reynolds ne l'avait pas rendu meilleur peintre, mais elle lui avait mis en tête d'écrire sur la peinture et de mettre en formules éloquentes l'art qui ne fut pas envers lui reconnaissant. Il suffit de mentionner pour mémoire ses tableaux d'histoire et ses portraits sans prendre la peine d'en signaler particulièrement.

Wilkie est une figure beaucoup plus importante, autant par la situation qu'il a occupée dans son pays que par son œuvre elle-même. C'est du moins un

homme passionné pour son art, doué de très belles qualités et qui a laissé des tableaux qui peuvent se regarder. Né en 1785, dans le Fifeshire, il fit son éducation artistique à la « Trustees Academy » d'Édimbourg et vint à Londres en 1805. De 1805 à 1825 il se consacra exclusivement à la peinture de genre, et il y remporta des succès. En 1825, il visita la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne, et les œuvres du Corrège, de Rembrandt et de Velazquez l'ayant vivement frappé, il revint dans son pays peintre d'histoire et de portraits. Peintre du roi en 1830, à la mort de Lawrence, fait chevalier en 1836, il fit un nouveau voyage en 1840, en Orient cette fois : de Constantinople il se rendit en Terre Sainte et en Égypte; mais tombé malade en voyage, il expira à bord du steamer, en quittant Gibraltar. On sait quelles grandioses funérailles lui a faites Turner, peignant de rêve son ensevelissement dans les flots.



WILLIAM ETTY. — ALLÉGORIE.

Ses tableaux de genre sont pleins de mouvement et d'ingéniosité sinon de sentiment bien profond et surtout de couleur bien agréable. On dirait une sorte d'Isack Van Ostade anglais, dépourvu d'harmonie. Malheureusement ils sentent plus l'arrangement que la vérité. Toutefois on regarde sans ennui et sans répugnance ses toiles de genre telles que la *Fête du village*, le *Bedeau de la Paroisse*, *Colin-Maillard*, les *Politiques de village*, etc., etc. Quant à ses tableaux d'histoire, il en est un parmi eux qui serait bien près d'être un chef-d'œuvre de composition et d'expression : le *Prêche de David Knox*, de qui le geste passionné émut vivement Delacroix.

Après ce beau peintre on peut citer encore William Collins (1788-1849) qui s'adonna au paysage et à la peinture de genre, et dont les tableaux ont été populaires, et popularisés encore par d'innombrables reproductions. Peintre aimable, il voulut comme Wilkie, après un voyage en Italie, faire du « grand art », et il y échoua complètement.

Charles Robert Leslie (1794-1859) est représenté à la National Gallery par un tableau qui est peut-être la meilleure et la plus spirituelle peinture de genre de toute l'école anglaise, puis par des tableaux tirés de *Don Quichotte* et du *Comus* de Milton qui ne valent point, il s'en faut, cette excellente scène de l'*Oncle Toby avec la veuve*, l'épisode du *Tristram Shandy* de Sterne. Au musée du South Kensington, Leslie figure avec une nombreuse série de tableaux traduisant des scènes de Shakespare et de Molière, *Joyeuses commères de Windsor*,

Winter's tale, le *Bourgeois gentilhomme*, les *Femmes savantes*, etc. C'est un esprit extrêmement ingénieux et spirituel, un dessinateur habile, un excellent régisseur de théâtre. C'est grand dommage qu'il soit venu dans un temps où le beau métier de peintre semblait se perdre en Angleterre, et où d'ailleurs les plus mauvaises pratiques de peinture régnaient dans toute l'Europe, enfin, qu'ayant connu Reynolds et Constable et excellemment écrit leur vie, il se montre trop



GEORGE MORLAND. — LE COURRIER.

souvent coloriste acide et peintre mince. Mais c'est égal, son œuvre bien que factice est divertissante.

Mulready (1786-1863) est considéré comme le meilleur peintre de genre de l'ancienne école après Wilkie ; on doit reconnaître qu'il a beaucoup d'esprit dans le dessin, et que sa couleur est plus riche et plus harmonieuse que celle des autres peintres de genre ; elle peut plaire même aux raffinés, comme on peut s'en convaincre au Louvre par son excellent petit tableau de l'*Abreuvoir* qui n'est

pourtant qu'un échantillon. Ses tableaux de genre sont nombreux au South Kensington, où l'on peut admirer aussi de lui quantité de dessins et d'esquisses d'après nature qui montrent une main savante et agile. Parmi les plus populaires de ses scènes de mœurs, il faut citer le *Dernier entré* (intérieur d'école), le



GEORGE MORLAND. — PAYSAGE.

Passage du gué, le *Premier amour*, les *Sept âges*, le *Choix de la robe de mariage*, le *Combat interrompu*, etc., etc. Il est à noter également que Mulready acquit sa première célébrité en faisant des albums pour les enfants, de ces *penny books* qui forment en Angleterre une immense et charmante littérature, et où des maîtres considérables ont dépensé sans compter des trésors de talent, Caldecott, par exemple, pour n'en citer qu'un et des plus parfaits (1).

(1) Il n'entre malheureusement pas dans notre plan de parler des aquarellistes et illustrateurs ainsi que des graveurs remarquables que l'Angleterre a produits et qui forment une école originale entre toutes. Sans cela, Caldecott aurait sa place et très importante, dans notre travail, de même que cet admirable dessinateur de mœurs qui a nom Charles Keene, et le graveur Alfred Edwards, qui a aussi une œuvre de peintre de paysages importante. Et Hablot Browne, et les Cruikshank, et avant eux Rowlandson. Et combien d'autres ! Mais il faut entièrement réserver la matière, car elle ne saurait supporter le sec résumé.

Il y a encore lieu de citer comme peintres de genre Newton (1795-1835), Hurlstone (1800-1869), qui fit aussi des tableaux d'histoire, Thomas Uwins (1782-1857), médiocre peintre qui fut conservateur de la National Gallery; Egg (1816-1863), et parmi les peintres de genre Hilton (1786-1839), Haydon (1786-1846), John Martin (1789-1854), Maclise (1806-1870) remarquable au moins par



WILLIAM COLLINS. — LES PÊCHEURS DE CREVETTES.

son imagination, puis par l'amitié qui le lia à Dickens; Barry (1741-1806), Stothard (1755-1834), un peintre d'une fécondité surprenante, influencé par les Vénitiens dont il surprend plus d'une fois la riche couleur, un illustrateur et un décorateur des plus remarquables; sir Charles Eastlake (1793-1865), qui fut un actif directeur de la National Gallery et un peintre d'histoire classique dans toute la force du terme.

Dans la peinture de genre et dans la peinture d'histoire de cette période deux hommes doivent être cités à part, l'un pour sa célébrité, l'autre pour son génie.

Le premier est sir Edwin Landseer, le peintre d'animaux, et surtout de chevaux et de chiens, les deux grandes prédilections nationales. L'autre est William Blake, le précurseur véritable de toute la peinture anglaise moderne, dans ce qu'elle a de plus troublant et de plus subtil.

Landseer (1769-1852) est une institution, en Angleterre. On ne saurait s'y attaquer ; on comprend d'ailleurs à merveille sa popularité chez un peuple de sports qui a en même temps le goût des choses sentimentales. Nier le savoir, le talent considérable de Landseer comme dessinateur en sa spécialité, n'est pas en question. Ce qui nous le gâte est ce qui a justement fait son succès : c'est sa tendance à faire d'un tableau de chenil une scène de haute philosophie, de moralité même, comme tout bon peintre de genre dans cette école, à mettre enfin dans une niche un drame vaguement humain et d'un sentimentalisme forcé. Mais tout cela ne serait pas à dire au public anglais, ni même, avouons-le, à une grande majorité du public français.



WILLIAM COLLINS. — PÊCHEURS.

William Blake nous présente un spectacle infiniment plus saisissant et plus rare, et il faudrait commencer par s'excuser que les limites de notre résumé nous aient un peu contraint de parler de ce peintre d'abstractions, si étrange, après un peintre de contingences, si accessible. Nous avons indiqué la tendance commune à tous les peintres anglais, genre ou histoire, à mettre de la philosophie, ou pis encore, de la littérature, dans tous leurs tableaux; puisque Landseer fait tenir un conte moral dans une niche à chien et donne à ses personnages à quatre pattes cette « expression humaine » qui enchante la foule et agace les vrais artistes, il appartenait à Blake de pousser le premier la peinture sur l'extrême limite du domaine littéraire; c'est un philosophe, un poète, un voyant, plus encore qu'un peintre, mais c'est du moins une très haute figure. Fils d'un bonnetier de Londres et né en 1757, il avait étudié le dessin à l'école et à la Royal Academy, et dès l'âge de douze ans, il se passionnait pour la poésie, puis il s'était adonné à des travaux d'illustration et avait fait la connaissance de Stothard et de Flaxman. Après avoir exposé sans succès à l'Académie, il commença de mener une vie toute d'abnégation et de passion d'art, fasciné par son rêve. En 1788, il produisait les *Chants d'innocence*, combinaison de poésie et de

gravure pleine d'inspiration ; il en avait lui-même, dans sa misère réelle, gravé



BENJAMIN WEST. — MORT DU GÉNÉRAL WOLFE.

simultanément les dessins et le texte sur de petites planches de cuivre et broyé les encres servant au tirage qu'il fit également, aidé de sa femme Cathe-

rine Boucher. Toute sa vie fut ainsi une succession de poèmes, d'efforts et de lutte. Après les *Chants d'innocence* apparurent ces ouvrages d'un mysticisme exalté, subtil, souvent profond : le *Livre de Thel*, le *Mariage du ciel et de l'enfer*, les *Portes du Paradis*, *Une Vision des filles d'Albion*, les *Chants d'expérience*, etc., enfin un de ses ouvrages les plus caractéristiques, les illustrations du *Livre de Job*, qu'il composa vers sa soixante-dixième année. Il mourut en 1827, entouré

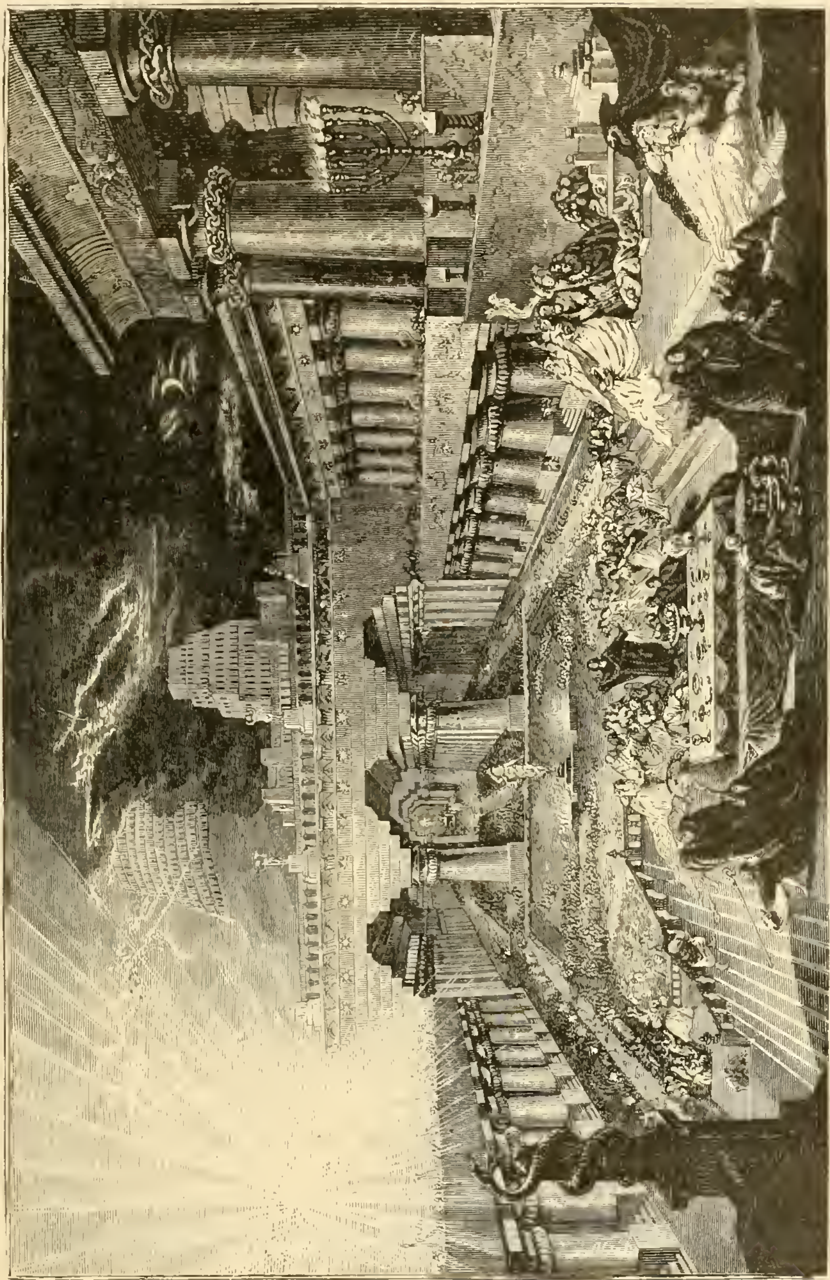


BENJAMIN WEST. — LA FAMILLE DE WEST.

du moins de quelques sympathies et admirations des plus chaleureuses.

Les visions de Blake sont pleines de grandeur ; esprit droit et pur, quasi illuminé, il ne prenait la peinture que comme un prétexte à rendre ses visions parfois bizarres, souvent magnifiques ; aussi ne peut-on juger son œuvre avec les mêmes règles que celles d'un peintre ordinaire, normal pour ainsi dire. Les expliquer même sommairement dépasserait de beaucoup notre cadre, et il nous suffira après avoir mentionné deux peintures de lui à la National Gallery, *La Procession du Calvaire*, et l'étrange petit tableau de *La forme spirituelle de Pitt*

conduisant Behemoth, d'indiquer que son influence a été grande non seulement sur de nombreux esprits de poètes et de penseurs, mais encore sur l'art lui-



JOHN MARTIN. — LE FESTIN DE BALTHAZAR.

même. Seulement c'est à d'autres qu'il était réservé de réaliser sous une forme plus harmonieuse et plus véritablement plastique, l'alliance qu'il avait rêvée entre la peinture et l'inspiration poétique et mystique.

C'est à Ford Madox Brown et surtout à Dante Gabriel Rossetti que fut



WILLIAM BLAKE. — LE VIEILLARD A LA PORTE DE LA MORT.

dévolue cette belle fortune de relever et de transformer l'école anglaise languissante.

Leur vie est trop mêlée intimement à celle des peintres qui vivent encore et à l'histoire contemporaine pour pouvoir être résumée ici ; leur œuvre est admirable parce qu'elle fut faite en dehors de leur temps. Ce fils de poète italien réfugié en Angleterre, venait au monde à Londres en 1828, au moment où Blake venait de mourir ; il faisait son éducation à la King's College school. Après des études de dessin, le jeune homme à l'admirable talent naissant de poète, allait trouver Madox Brown, qui venait de prendre part sans succès au concours de 1843 pour la décoration de Westminster, avec cinq compositions, dont *Le corps d'Harold apporté à Guillaume le Conquérant*, et il devenait son élève, élève capricieux et passionné. En même temps, d'une conversation entre quelques amis artistes, surgissait le groupe « préraphaélite » dont Rossetti était le



THOMAS STOTHARD. — PÈLERINAGE A CANTERBURY.

plus ardent promoteur, et que le critique John Ruskin devait puissamment défendre.

D'une façon très générale, le nom arboré par les sept jeunes révolutionnaires (et encore ce mot de révolutionnaires est-il inexact, quoiqu'ils fussent tout d'abord considérés ainsi par leurs compatriotes) était le retour aux traditions antérieures à celles de la corruptrice Renaissance.

On a cherché maintes fois à définir très précisément l'apport des préraphaélites, leurs traits distinctifs dans l'école. M. André Michel a vu dans leurs œuvres la double tendance : 1° à peindre en enluminure, par la juxtaposition de tons vifs et heurtés; 2° à concevoir des idées de moraliste ou de poète plutôt que des idées de peintre. D'autre part M. Robert de la Sizeranne, après une délicate analyse, arrive à dégager en derniers éléments, ces caractéristiques : la substitution du « geste curieux, inédit, individuel, au geste banal et généralisateur, et de la couleur franche, à sec, sans dessous, brillante par ses juxtapositions, à la couleur fondue, renforcée par des superpositions, en un mot la ligne expressive au lieu de la ligne décorative, et le ton vif au lieu du ton chaud ». Il faut

ajouter à ces traits l'extrême souci du détail allégorique et la précision, minutieuse jusqu'à la fatigue, de l'exécution. Mais encore n'a-t-on pas tout dit, et d'ailleurs ne pourrait-on tout dire qu'en étudiant à fond l'œuvre de ces peintres, à tempéraments si divers, qui sentirent qu'il fallait « se refaire une âme vierge et un œil pur », et l'on comprendrait alors pourquoi ce mouvement préoccupa vivement la pensée de notre temps, et se fit sentir dans notre art lui-même.

Ford Madox Brown, qui ne fit point partie du groupe préraphaélite, mais qui agit si puissamment sur la jeunesse de Rossetti, a laissé entre autres œuvres remarquables : *Quittant l'Angleterre* (*The last of England*), *Cordelia et le roi Lear*, *Les Danois chassés de Manchester* (décoration de l'hôtel de ville de Manchester), *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear partageant son royaume*, le *Christ lavant les pieds de saint Pierre* (à la National Gallery), *Élie ressuscitant le fils de la Veuve*, etc. Dans toutes ces œuvres règnent la grandeur et la dignité de conception, la profonde originalité de l'arrangement général et du détail.

Quant à Dante Gabriel Rossetti, mort en 1882, parmi les plus admirables de ses œuvres, qui sont soit d'une finesse exquise, soit d'une redoutable puissance de dessin, et d'une intensité extrême de couleur, on peut citer le *Songe de Dante*, la *Postérité de David*, la *Salutation de Beatrice*, *Francesca da Rimini*, *Beata Beatrix*, l'*Annonciation* (ces deux dernières œuvres à la National Gallery ainsi que le merveilleux dessin *Rosa triplex*), *La donna della Finestra*, *Proserpina*, *La Demoiselle bénie*, *Fiametta*, le *Philtre d'amour* (*The loving cup*), *Astarte Syriaca*, etc. Enfin il faut du moins faire une allusion à ses poèmes, publiés longtemps après la mort de sa femme : ils avaient été ensevelis dans sa tombe, avec elle, et le poète, après des luttes les exhuma ; situation dramatique, cruelle même, qui devient un symbole des impassibles conquêtes de l'art sur la mort.

Le mouvement préraphaélite fut impitoyablement attaqué et bafoué à ses débuts, l'Angleterre défendit Raphaël comme elle aurait défendu le principe de la propriété ou de la colonisation. Mieux informée, elle fit depuis la fortune de ces peintres. Il n'y a que dans ce pays de discussion et de pensée que les tories puissent succéder naturellement aux whigs ou *vice versâ* sans autre secousse que celle de fougueuses discussions, apaisées devant les résultats.

Quoi qu'il en soit, l'originalité de l'école anglaise a été profonde dans le troisième quart de ce siècle, et à supposer même que les puissantes qualités qu'elle manifesta commencent ou à s'affaiblir, ou bien à évoluer, il y aura plus tard presque autant d'intérêt de métier, et peut-être plus d'intérêt de pensée à étudier cette époque que celle même des grands peintres qui furent Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Constable et Turner.

FIN

TABLE DES GRAVURES

ÉCOLE ALLEMANDE

ÉCOLE ESPAGNOLE

ÉCOLE ANGLAISE

TABLE DES MATIÈRES

ÉCOLE ESPAGNOLE

ÉCOLE ANGLAISE

1216-95. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.

